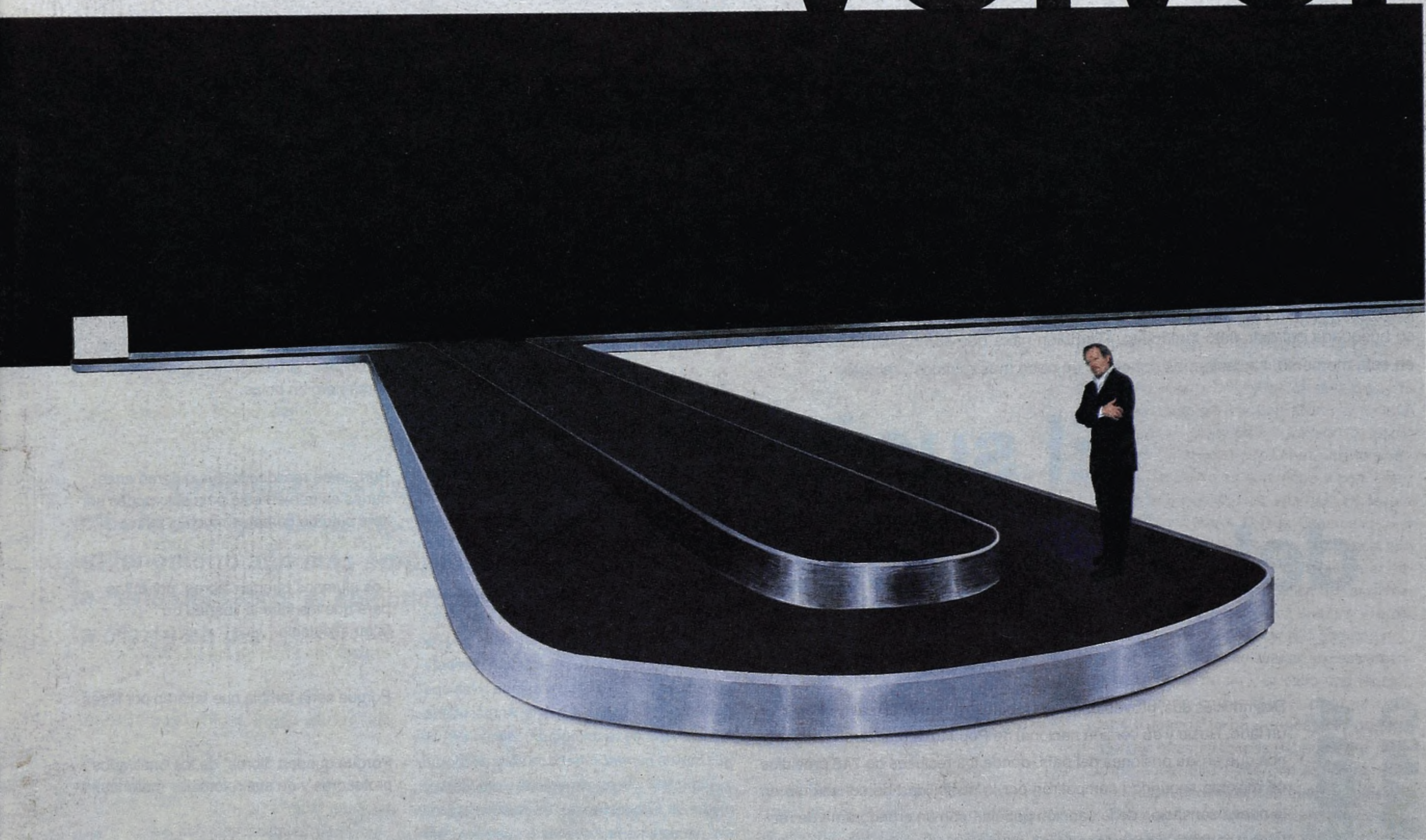
RADAR
8 DE JUNIO DE 2003. AÑO 6. N° 356

volver



Guillermo Kuitca habla de la mega retrospectiva con la que vuelve a exponer en Buenos Aires después de casi veinte años.

CONDENADOS AL ÉXITO



Son uno de los últimos engendros del fenómeno Popstars a nivel internacional. Se llaman *One true voice*, es decir, "Una voz verdadera", pero hasta ahora, verdadera o no, la vienen usando para decir pavadas. Acaban de lanzar su segundo single, *Shakespeare's (Way With) Words*, con escasa suerte comercial, y decidieron atribuirle la falta de éxito a que, dicen con modestia, "son muy lindos". El cantante Jamie Shaw dice que la canción es algo "grasa" y que la única razón por la cual se dignaría a comprarlo es porque él mismo está en el disco. "La nueva canción fue escrita por Rick Astley y me gustaba cada vez más", le dijo Shaw al *Daily Mirror*, "pero cuando escuché la primera mezcla ya no estaba tan seguro". Para continuar con el listado de insensateces, agregó que no quieren trabajar con productores viejos como Peter Waterman, a quien responsabilizan por el fracaso de la banda en su búsqueda del estrellato inmediato. "También pasa que somos demasiado lindos en este momento. Necesitamos ponernos un poco más rústicos", remató.

El sueño del mono loco

Se ve que hay gente a la que le sobra el dinero: un grupo de estudiantes de la Universidad de Plymouth se patinó unos 3000 dólares en una investigación que prometía expandir los horizontes del universo literario universal. O no. El trabajo de los muchachos consistió en encerrar a un mono en una jaula del Zoológico Paignton, como a cualquier mono de vecino, pero facilitándole un instrumento al cual no todos los primates pueden echar mano cuando les place: una computadora personal. Su objetivo estaba relacionado con una incógnita de perfecta raíz académica: si uno pone un número infinito de monos con un número infinito de computadoras, ¿producirán eventualmente las obras completas de Shakespeare? La respuesta (parcial, va de suyo) es que no, no pueden. Malditos macacos Sulawesi (bautizados por el equipo con los simpáticos nombres de Elmo, Gum, Heather, Holly, Mistletoe and Rowan), habrán pensado los investigadores tras desembolsar los tres mil morlacos, provenientes, sin embargo –y según informa *The Guardian*– del erario. "Fue un intento desesperanzado en términos científicos, pero ése no era el punto realmente. No era un experimento como tal, sino más como una pequeña performance", justificó Geoff Cox, del grupo universitario de Media Lab, detrás del asunto. "Pero la conclusión es que los monos se aburren y tienden más a cagar sobre las máquinas que a escribir en ellas."

MI HERMANO GRANDE ME PEGA

Dos noticias dos, provenientes del fabuloso mundo del reality show. Por un lado, Rusia y su versión nacional de Pop Idol a realizarse nada menos que en las prisiones del país, donde los reclusos de 748 presidios de máxima seguridad competirán por la posibilidad de convertirse en la nueva sensación de la canción popular, con un cronograma de recitales y contrato discográfico (nada de conmutación de penas, por ahora). Todo cortesía de Troika, una de las estaciones radiales más grandes de Moscú, cuyos voceros negaron estar explotando talento barato: "Hay mucha gente muy talentosa en las cárceles del país, y éste es sólo un intento de descubrirla". (¿Sabrán estos muchachos lo que significa "cantar" en la jerga de los reos?) Por otro lado, la versión francesa del *Gran Hermano* está a punto de hacer una incorporación esencial e inédita: la del (ex) campeón del cine de piñapatada-piña, ídolo de multitudes y protagonista absoluto del clásico *Aguila Negra*, el belga Jean Claude Van Damme. Será uno más de la casa durante una semana, a cambio de unos 30.000 euros. Esta versión del programa se llama *Loft Story*, y el actor-karateca ingresará con instrucciones específicas: "flirtear" con las concursantes femeninas de la casa y provocar peleas entre los muchachos.

¿Hulk?





¿Shrek?

SEPARADOS AL NACER

YO ME PREGUNTO

¿Por qué los alumnos quedan "libres" por faltas?

Hasta para las autoridades ir al colegio es un castigo, entonces te otorgan la libertad, cuando faltas mucho.
El típico faltador

Si asisten mucho a clase quedan "atrapados" por el sistema educativo.
La celadora infiltrada

Por cometer faltas por libres.
Lubi, con faltas pero libre

Porque los alumnos de la única manera que consiguen un poco de libertad es cuando se ratean.
El ratonero, del distrito escolar numero 7

Porque te libran de tener que seguir cursando.
Anónimo

Con la democracia quedamos en bolas pero libres; sin educación quedamos libres pero en bolas.
El Oso Telesca, desde El orden de los factores altera el producto

Porque en realidad lo que quieren enseñarles es que en este país sólo podés ser libre cuando cometes muchas faltas.
Abanderada del Valle de Lerma

Los alumnos quedan "libres" por faltas para que les falte la libertad de faltar al colegio.
El Rata, de Paso de los Libres

Porque sería terrible que faltaran por libres
Manocruel, desde el cine Gran Victoria.

Porque quedan "libres" de los "malvados" profesores y de sus retorcidas materias.
La Vaca Muerta

Porque, mis queridos educandos, deben saber que la libertad es una falta que no toleraremos bajo ningún punto de vista.
Jean Paul Brinzoni, autor del libro Me das la náusea

Porque se los indulta para que nadie pueda decir que en la Argentina no hay igualdad de oportunidades.
Lógica, del Interior

Porque confunden libertad con libertinaje.
Castrilli

Por la misma razón que la droga "libera" la mente.
Tanguito Rebelde Way

Para la semana próxima:

¿Por qué la Corte es Suprema?

COMUNÍQUESE CON RADAR

Para criticarnos, felicitarnos o proponer ideas, descabelladas y de las otras, llame ya:
fax 6772-4450
yomepregunto@pagina12.com.ar

Los fabricantes de tortas



POR HORACIO BERNADES

"Yo no filmo pedazos de vida sino de torta." Allá por los años 60, cuando de pronto Hollywood supuso que la tarea del cine y la televisión consistía en imitar a la vida, Alfred Hitchcock reivindicó su derecho –y el de los espectadores– a hacer cine por puro placer. Elíptico y conciso como un koan zen, el aforismo hitchcockiano esconde sentidos algo más huidizos. Uno de ellos es la idea de que, como la buena repostería, el cine que de veras importa se fabrica artesanalmente. Otro, que una película no debería ser parte de la diaria rutina alimenticia sino el gusto que uno se da cada tanto, tal vez como modo de autoconvencerse de que la vida es más rica de lo que en verdad es.

Patas de una gigantesca maquinaria audiovisual cuyo único objetivo es reproducirse a sí misma, en el cine y la televisión contemporáneas ya nadie filma pedazos de torta. Bueno, nadie, nadie, no. Desde el año pasado, Damián Szifron, jovencísimo director, guionista, productor y montajista de *Los simuladores* (tiene 27 años) filma pedazos de torta y los sirve de noche, todas las semanas. Al oponerse al esclavizador costumbrismo de las comedias familiares, a la tierra arrasada de los reality shows y la pretensión especular de cada talk-show, el programa que acaba de ganar el Martín de Fierro de Oro le mojó la oreja a los dioses tutelares de la televisión criolla. En lugar de esas crasas simulaciones de lo real, *Los simuladores* celebra los brillos de la descabellada invención.

La fiesta de inventar historias no es otra cosa que el motivo central, la razón de ser, el dispositivo mismo de *Los simuladores*. Santos, Ravenna, Lampone y Medina (asistidos en esta segunda temporada por un equipo de emergencia y por el habilísimo perro Betún) funcionan como lo haría un team de cineastas. Famosos por su rigor, eficacia y profesionalismo, cada semana una persona en problemas los contrata como podría hacerlo un productor, para hacerles un encargo. Para ayudar a la víctima de turno (que tanto puede ser un estudiante mal preparado como un deudor acosado, una fan de Paul McCartney o un presidente impotente) los cuatro mosqueteros se sientan a una mesa, urden un guión, lo ponen en escena y finalmente lo actúan.



Uno de los mayores placeres que proporciona el programa es que para sus puestas en escena estos creadores integrales (como lo es el propio Szifron, que se ocupa desde la producción hasta el montaje) no adhieren a ninguna forma de realismo. Contratados por las razones más nimias y domésticas, ellos sin embargo las resuelven mediante el exceso imaginativo, el floreo de tramas y subtramas, el roce con lo inaudito. A la hora de inventar historias no les tira lo simple, lo mínimo y sencillo. Aman la exuberancia, el barroquismo y la desproporción. Para desalentar a un comisario reaccionario inventan una invasión marciana, aprovechando que al tipo le da por los platos voladores. Para convencer a otro de que está perdiendo la memoria confeccionan una realidad alternativa y lo convencen de que la vivió, para después olvidarla. Para lograr que un comerciante de la salud privada atienda a un paciente desahuciado, le hacen creer que si da pruebas de ser un fundamentalista de la medicina social ganará el Premio Nobel.

En otras palabras, los simuladores no fabrican pedazos de vida, sino de torta. Didácticos sin ninguna pretensión de serlo, instruyen al espectador en un juego olvidado: el de entrar a ese mundo alternativo llamado ficción, desmontar de a poco las palancas que lo mueven y experimentar la maravilla de sus resultados. La ficción como un tablero minuciosamente armado: hete aquí algo que, tal vez por exceso de desgano, los jóvenes cineastas argentinos no suelen practicar, y cuyos placeres y recompensas Damián Szifron viene a recordar. Crear un mundo paralelo, con su lógica y reglas propias, no es cosa fácil. Requiere dedicación, artesanato, espíritu lúdico. Si muchos cineastas argentinos no se muestran proclives aintentarlo, tal vez sea por estar demasiado distraídos con el propio ombligo.

Quizás en ese recuperado placer de la invención resida el mayor aporte que el creador de *Los simuladores* viene a hacerle a su época. La buena noticia es que no está solo en el empeño. Fabián Bielinsky, autor de *Nueve reinas*, y Mariano Llinás, realizador de *Balnearios*, también creen que en cine no hay un mundo más feliz y perfecto que el inventado. Más tortas y menos choripán, entonces, para el futuro cine y la televisión criollos.



No soy un extraño

NOTA DE TAPA **Hace diecisiete años que Guillermo Kuitca no exponía en Buenos Aires. Aquella vez, todavía no se había convertido en la estrella de la plástica internacional que es hoy en día. Ahora, ya consagrado, inaugura en el Malba una gigantesca retrospectiva sobre su obra que incluye desde cuadros hechos a los 19 años hasta los que terminó la semana pasada, pasando por visitas guiadas y un ciclo de cine especialmente programado por él. De vuelta en un museo porteño, Kuitca habla sobre todo: su supuesta precocidad, su fama, su compulsión por las retrospectivas, el lugar del cine en su obra y la invaluable felicidad de volver a su casa (y no a un hotel) después de su propia inauguración.**

POR FABIÁN LEBENGLIK

La mirada retrospectiva surgió precozmente en Kuitca: su primera gran muestra individual en Buenos Aires –a los 19 años en la Fundación San Telmo– fue una suerte de mirada retrospectiva sobre su obra, que incluía pinturas y dibujos de varios años. El pintor tuvo desde el comienzo de su carrera artística la intuición de una mirada que consiste en reorganizar el pasado en función del presente. En todo caso se trata de un gesto inevitable: todo pasado se mira con los ojos del presente. La mirada que prevalece es la de un aquí y ahora. En este sentido, en 1980 el pintor mostró retrospectivamente su obra de los años setenta. En 1993 mostró una retrospectiva itinerante de diez años de obra, en México (Museo de Monterrey y Museo Tamayo) y España (Centro IVAM). Y a partir de allí reunió varias veces conjuntos retrospectivos de obras, desde VER, en la galería Whitechapel de Londres en 1995, hasta el Centro Hélio Oiticia de Río de Janeiro o la Fundación Cartier, de París.

Se trata, por supuesto, de aplicar una mirada histórica sobre la propia obra y de responder a una expectativa de revisión permanente. Queda claro que la obra de los veinte años, vista en perspectiva no fue el producto de la precocidad.

La sucesión de miradas retrospectivas del pintor podría pensarse como el gesto de un escritor que publica su obra reunida (o "completa") de manera de poder pasar en limpio un cuerpo de obra, pero también de dejar estratégicamente de lado algunas cosas.

El efecto es de una máxima condensación porque se agrupa en un mismo espacio recorrible en un tiempo relativamente breve doscientas obras pensadas y pintadas durante veinte años. Esa actitud concita ineludiblemente una proyección futura.

De hecho, luego de mostrar *Siete últimas canciones*, la última presentación de Kuitca en Buenos Aires fue el libro que escribí sobre él y que lanzamos en lo de Julia Lublin –editora del volumen– en 1989. Ese libro, el primero sobre Kuitca, es también una obra retrospectiva que recorre las series del artista desde 1982 hasta 1988.

Para ver la panorámica del Malba lo ideal es comenzar por la sala de la segunda planta donde está la serie "Siete últimas canciones", porque allí se reproduce casi igual la última y ya mítica muestra que Kuitca presentó en Buenos Aires hace diecisiete años. A partir de allí fue cuando comenzó la espectacular carrera internacional del pintor. Desde entonces, de su obra desaparecieron por un largo tiempo la figura humana y el espacio escénico.

La mirada retrospectiva, "histórica", es muy fuerte en tus exposiciones, que siempre suponen una curaduría implícita aunque no tengan curador.

–Es cierto. Incluso en las galerías, cuando no presento muestras retrospectivas sino obra reciente, se produce este efecto. Lo pienso en el mismo sentido que en el cine o la literatura, con una fuerte marca de "edición". Esto pasa porque los contextos no son fijos. Esto es claro con la instalación de las camitas, que en los últimos diez años siempre la presenté de manera diferente, pero nunca tan diferente como ahora, colocadas sobre la pared.

Las 54 camas que conforman la gran instalación de la muestra están montadas sobre la gran pared lateral derecha que se levanta ocupando la altura de las tres altas plantas del museo. Entre todas las camitas, componen fragmentariamente un enorme bloque a modo de mapa a gran escala. Distintos países del mundo proponen la alternativa de perderse en la pintura. Los mapas sobre las camas generan un encuentro entre extremos muy distantes. El lugar más íntimo –donde se nace, se sueña y se muere– toma la imagen de un mapa –una proyección abstracta, distante, referencial– para convertirse en un híbrido. La instalación, según el espacio al que está destinada, tiene una dimensión y una disposición variables. En relación con esos mapas verticales, la Argentina (metáfora que encarnaría parcialmente el Malba) estaría literalmente caída del mapa.

En las demás series, en las que incluye planos y plantas de estadios, teatros, prisiones, aeropuertos, etcétera, el paradigma predominante es el de la arquitectura: muchas veces dislocada y caótica, pero arquitectura al fin. En "Poemas pedagógicos", otra de las series, Kuitca eligió pintar con los ojos vendados. En el acto ciego de pintar el artista reivindica el gesto manual, el contacto, la intuición que da forma al cuadro como una memoria del cuerpo.

La literatura, la arquitectura, el cine y la música constituyen marcas muy presentes en la obra de Kuitca. La interacción es tal que la muestra incluirá ciclos de cine. La idea de incluir películas la aplicó el pintor en oportunidad de la exposición panorámica que presentó en Whitechapel (Londres, 1995). Aquella galería pública, una de las más célebres de Europa, fue la cuna del arte pop, de la mano de Richard Hamilton, a fines de la década del cuarenta. En aquella muestra se desarrolló un programa bastante similar al que se presenta ahora en el Malba, con conferencias de críticos y artistas, encuentros del pintor con el público inglés, películas sobre Kuitca y proyecciones de películas seleccionadas en parte por él. El marco de presentaciones complementarias y educativas del Malba, siguiendo este modelo, es uno de los más elaborados y completos desde que se fundó el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

¿Te resulta fácil dejar afuera cierta obra?

–Hay obra con la que no me siento cómodo. En algún caso hay obra que me abochorna, aunque forme parte de colecciones públicas, tenga su propia circulación o una vida comercialmente activa. No se trata de censura o expurgación, sino de obra que hoy veo como inoportuna. Aunque debo aclarar que nunca dejé salir de mi taller algún cuadro del cual me arrepienta.

¿En este punto cuál fue el origen de la serie de los "Diarios"?

–Son "pinturas" que en realidad están hechas con las telas que fueron cubriendo mi mesa redonda de trabajo. Funcionan como diarios porque hay garabatos, anotaciones, información, dibujos, cuadros fallidos, colores, manchas. Tienen mucho de casuales, de *work in progress* y de obras sin terminar. También funcionaron como paleta. Cada tela tiene un proceso de varios meses, que es lo que duró sobre la mesa. Son algo así como diarios involuntarios. Y creo que son interesantes porque son obras que de otro modo no hubieran salido del taller. Como si se tratara de fracasos a los que me hubiera negado a renunciar. En algún caso fueron el fondo, el caldo para garabatear mi cotidianidad. El último de los "diarios" colgados acá, un par de días antes de la inauguración estaba

FOTO> NORA LEZANO

La Beka

El viernes que viene cierra la convocatoria a artistas visuales de todas las disciplinas a participar del Programa de Talleres para las Artes Visuales C.C. Rojas-UBA / Kuitca, 2003-2005. Tras las ediciones de 1991 (respaldado por la Fundación Antorchas), 1994 (con el auspicio de Fundación PROA) y 1997 (gracias al aporte de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, el Centro Cultural Borges y el Centro Cultural Español-ICI), esta cuarta edición del Programa de Becas para artistas jóvenes cuenta con el respaldo del Centro Cultural Rojas y seleccionará 16 dieciséis artistas de todo el país para desarrollar su obra bajo la dirección de Kuitca. Las consultas para los interesados deberán dirigirse a: *ptavrojas@rec.uba.ar*. Las bases y más información sobre el programa pueden consultarse en *www.rojas.uba.ar* o retirarse personalmente en el Centro Cultural. La recepción de los proyectos se realizará hasta el viernes 13 de junio en Av. Corrientes 2038 2º entrepiso, Oficina de Producción, de 10 a 19.

CURRICULUM 2002

todavía colocado en mi mesa de trabajo.

¿Cómo evaluás la muestra de Madrid?

–Fue una muy buena experiencia, porque funcionó de manera muy sólida el recorrido panorámico por veinte años de obra. Tuvo una recepción notable: fue visitada por cuarenta y siete mil personas y la prensa fue muy elogiosa.

¿Notaste algún prejuicio en relación con tu condición de artista argentino?

–Me acordé del comentario que me había hecho un taxista madrileño, tres años antes: "Pero vamos, esta frontera es un colador..." Yo tenía esa imagen y estaba un poco prevenido respecto de ser un artista latinoamericano presentando una muestra tan grande en Madrid. Pero no, la reacción fue buenísima. Por otra parte esa relación supuestamente nacional entre mi obra y yo se perdió hace mucho tiempo. Para mí mostrar la obra que hago va más allá del lugar en el que la muestro; tiene que ver con el proceso que implica realizar cada cuadro. Si me circunscribiera a un lugar estaría haciendo recortes que no existen. Los ciclos de mi obra no están relacionados necesariamente con el lugar donde se muestra. Tal vez si la relación con un lugar de referencia resulta tan problemática algo pasa con ese lugar... o algo de la obra también está ahí. Ahora que vuelvo a mostrar mi obra en la Argentina, y aunque siempre viví y trabajé y dirigí los talleres acá, siento que hubo una especie de exilio. Algo sucedió.

¿Coincidiste con la reacción de la prensa, que vio un cuerpo de obra coherente?

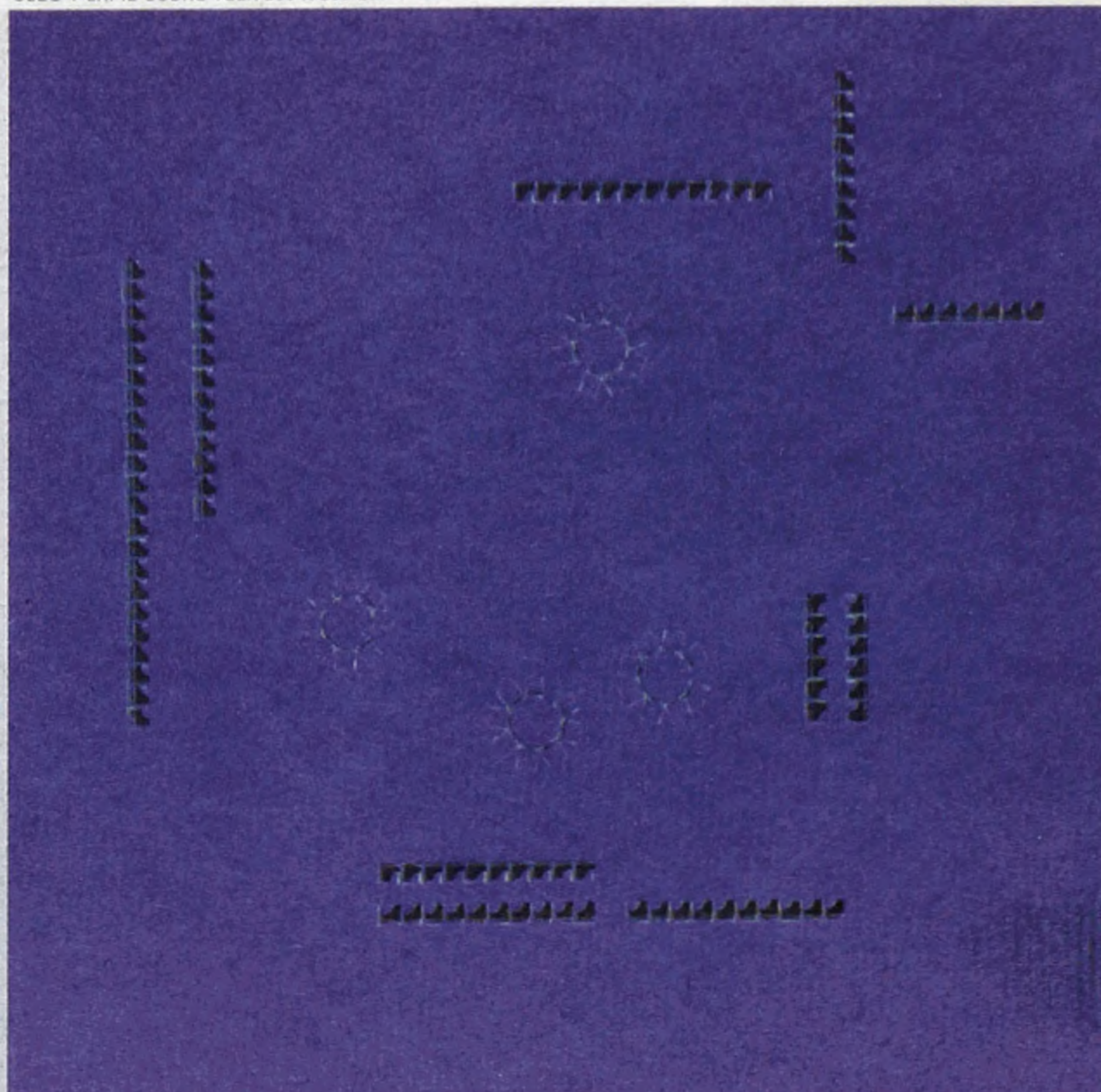
–Lo que se pudo ver en el Reina Sofía y también ahora, en el Malba, es que desde 1982 hasta ahora toda esta obra demuestra la construcción de algo... Si se vio bien fue porque los cambios se perciben, justamente, dentro de un cuerpo de obra. La primera obra de la exposición, de la serie "Nadie olvida nada", no se percibe como "temprana". De manera que la causa para incluir obra de cuando yo tenía veinte años no es por "consideración", sino porque se ve como parte de un desarrollo coherente.

La serie "Nadie olvida nada", de 1982, es una plataforma de lanzamiento en la producción de Guillermo Kuitca. Funciona como una puerta de entrada a su obra. Desde el título hay una incitación poética y pictórica, pero también histórica, a la memoria del que mira. Y en este sentido se trata de una serie que puede ser interrogada por la mirada en

SIN TÍTULO (TEATRO COLÓN) 1995
ÓLEO SOBRE TELA 200 X 200 CM



NOCTURNES (PEEP SHOWS Y CABINAS DE VIDEO PORNO) 2002
ÓLEO Y LÁPIZ SOBRE TELA 200 X 200 CM



la búsqueda de los elementos embrionarios que generaron buena parte de la obra posterior. Como todo punto clave en un desarrollo artístico. La serie contiene un espacio etéreo y múltiple, en el que las figuras y los objetos se desplazan. Pero también hay, por primera vez, una marca de organización del espacio a escala, que remite todo a un principio, a una estructura. Allí nace un repertorio de imágenes fuertemente simbólicas: la mujer, la cama, la silla. Surge también la teatralidad de las situaciones. Se trata de obras pintadas sobre madera –o hardboard– porque la madera funciona como un sustituto del pizarrón, del lugar donde nos escriben las cosas que no debemos olvidar. Así entra también el período escolar en esta serie. La infancia es el escenario privilegiado al que acude la memoria porque allí quedan inscriptas las huellas de los primeros aprendizajes.

"Una cosa rara que hace diecisiete años no me sucedía es que después de una exposición mía vuelvo manejando a mi casa. Siempre voy y vuelvo de los hoteles... Esta es una sensación que había olvidado."

En 1982, antes de que Kuitca adquiriera el perfil de pintor internacional, su obra producida en Argentina era para ser mostrada en la Argentina. Había una relación diferente, de contexto homogéneo, entre el lugar y las condiciones de producción y el destinatario inmediato de esas imágenes. Por eso, con las técnicas de la pedagogía y la didáctica más elementales, las obras de Kuitca recuperaban –en aquel momento– una memoria reciente, que evoca –con un despojo y una precariedad poéticas– a las mujeres solas, desgarradas, mutiladas, o ante camas vacías o cercadas por hombres en situaciones donde se desdibuja el límite entre la protección y la coerción. Eran obras pintadas durante la dictadura, con el eco del Estado terrorista y de la guerra de las Malvinas. Desde la pintura, Kuitca evocaba –y escenificaba– una cadena de tragedias causadas por la dictadura. El título de esta serie es premonitorio y sucedáneo del *Nunca más*.

¿Cómo ves ahora los cambios en tu obra a través de los años?

–Creo que no hay cambios radicales en mi obra. Al punto que uno puede recorrer la cronología de manera invertida y de todos modos la obra muestra un avance. A los ojos del contexto actual, aquella obra se actualiza. La veo como una obra del presente, que no se quedó atrás.

¿Hay muchos cambios entre la muestra de Madrid y la de Buenos Aires?

–Paulo Herkenhoff y Sonia Becce tenían muy clara la muestra, tanto en España como en Buenos Aires. Hay cambios, por supuesto, entre un museo y otro. Y a la vez es innegable que los cuadros plantean sus propias exigencias y combinaciones. En el proceso de montaje cada obra pide, exige, determinada compañía. Un cuadro, o una serie, funcionan mejor con tal otro cuadro o tal otra serie. Hay cuadros que no se llevan bien juntos y conviene no forzarlos. Esto supone variaciones, que por otra parte son absolutamente lógicas en cualquier montaje y en especial en una exposición panorámica, con doscientas obras. Primero se establece una matriz racional y luego uno se deja invadir por el lugar.

Otras de las series que se muestran en el Malba son "La *Neufert Suite*", que está basada en el compendio enciclopédico alemán *Neufert* de arquitectura, creado en la década del treinta y actualizado periódicamente. Casi al revés de aquel catálogo exhaustivo, en la serie de Kuitca aparecen, con un fondo relacionado al de los planos azules que se usan en arquitectura, desde equipamientos para oficina hasta "equipamientos" para iglesias y casinos (desde confesionarios, recipientes para agua bendita y bancos para rezar, hasta mesas de *black jack* y punto y banca; máquinas para hacer deportes, cabinas de *peep show*, un minigolf, fábricas de salchichas... es decir, distintos grupos de "equipamientos", en relación con el trabajo, la religión, el deporte, el juego, la alimentación, etc.).

En el breve conjunto de "*L'Encyclopédie*" también se percibe el mecanismo de tomar un modelo para invertirlo. Son pinturas negras sobre fondos blancos, con vistas arquitectónicas de la Enciclopedia de Diderot en las que se representan plantas de los principales monumentos parisinos, al mismo tiempo reconocibles e ilegibles.

Pasado el furor de la inauguración, ¿cuál es tu expectativa en relación con la recepción de la muestra?

–Hay un punto en que el público argentino se me aparece como el más difícil, porque cada detalle es crucial. Pero la principal expectativa es con la generación que no conoce mi obra. Eso me parece interesante. Porque se trata de una camada que no tiene por qué admitir el prestigio heredado. Una cosa rara y completamente anecdótica que hace diecisiete años no me sucedía es que después de una exposición mía vuelvo manejando a mi casa. Siempre voy y vuelvo de los hoteles... Esta es una sensación que había olvidado. R

El cine según Kuitca

POR FERNANDO MARTÍN PEÑA

¿Cómo se formó tu gusto cinematográfico?

–Empecé a ver cine con más compromiso como espectador, sin saber si eso me iba a afectar o no, a partir de los catorce o quince años. En parte con la picardía clásica de entrar a ver películas prohibidas para menores, y también dejando que una cosa me llevara a la otra. Quiero decir: a veces sucedía que por querer ver una escena erótica te comías una buena película, y no al revés. La sala del cine Arte tenía mucho de eso: esa especie de camino paralelo en el que podías unir fantasías adolescentes con buen cine. Y a partir de cierta época empezaron a impactarme las películas que veía, más allá de lo que iba a buscar. Recuerdo películas de esos años como *Conocimiento carnal*, de Mike Nichols, que me sigue pareciendo sorprendente. También recuerdo el cine de Ken Russell, que proponía cosas desesperadas y eróticas. A partir de cierto momento empecé a ir históricamente para atrás, nunca en un sentido organizado sino intuitivamente, guiado por los ciclos de la Lugones y la sala de la Hebraica. Fui tratando de reconstruir una historia del cine –me pasó lo mismo con la pintura: la fui descubriendo así–, y lo hice por varios lados al mismo tiempo. Supongo que Buenos Aires era entonces una ciudad con una oferta cinematográfica mucho mayor. Si empezaste a ver cine a fines de los años '70, es muy probable que la misma semana en que viste *La Dolce Vita* viste también *La pasión de Juana de Arco*. Para mí fue positivo, porque de ese modo el gran cine te entra como un bloque y ese efecto caleidoscópico resulta muy interesante. No hay metodología posible; uno hace su propio itinerario. Creo que a los dieciocho o diecinueve años hice mi primer curso de Historia del Cine, que la gente del Museo del Cine daba en el Centro Cultural Recoleta. Ahí fuimos compañeros con Martín Rejtman.

Estamos hablando de los años de la última dictadura.

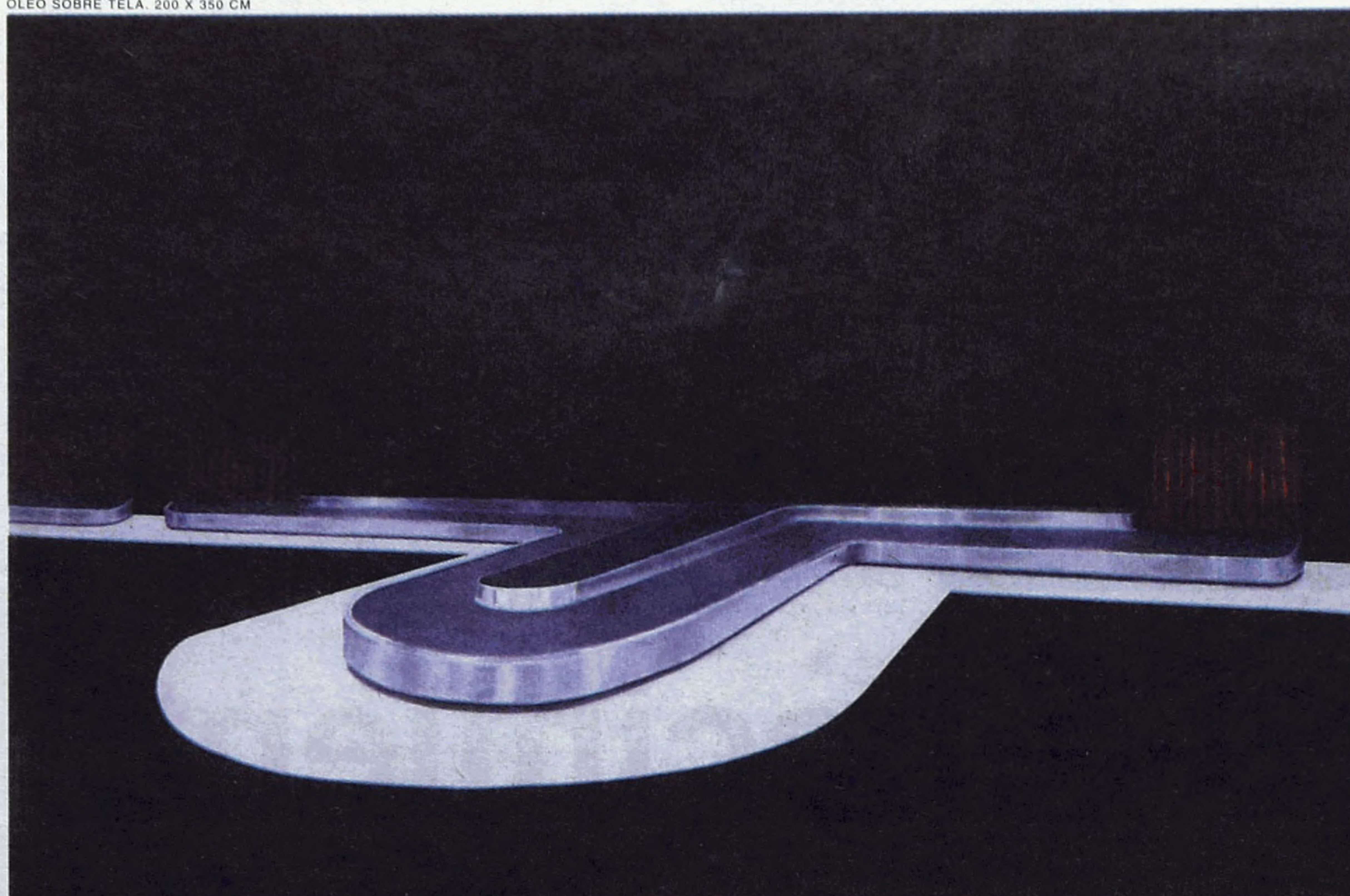
–Sí, por eso ver cine en grandes cantidades era una de las alternativas más felices. La importancia que tuvo para nosotros el servicio cultural de la Embajada de Francia y el Instituto Goethe, que traían películas, fue impresionante. Así vi, por ejemplo, casi todo Fassbinder. Cuando viajaba a Uruguay podía ver desde *Emmanuelle* hasta *La naranja mecánica*, por esos baches raros que disponía la censura de allá. Y cuando hice mi primer viaje a Europa, en 1980, fui decidido a ver lo que acá estaba prohibido. Ver *Saló*, por ejemplo, era mi meta, porque para ese entonces yo ya había visto en Buenos Aires casi todo Pasolini. En ese viaje iba al cine casi todos los días. París tenía esa programación absoluta, una especie de pantalla total: se daba todo, todo el tiempo.

Durante esos años no era habitual tener un vínculo importante con el cine argentino.

–Sí, era bastante común la frase "Yo no veo cine argentino". Las buenas películas argentinas las vi desfasadas de su momento de estreno. Recuerdo el caso particular de *Boquitas pintadas*. Yo había leído el libro y recuerdo que el proceso de Torre Nilsson con la película lo seguí con mucha curiosidad, sobre todo desde el casting: ¿quién haría el personaje de Nené? ¿Quién sería el protagonista masculino? Y así sucesivamente, como siguiendo un folletín, el género que manejó Puig para su novela. Pero no la vi cuando se estrenó sino mucho tiempo después, y me gustó mucho. Creo que en un momento vi varias películas por una razón completamente parcial: a mí me interesaba mucho el diseño gráfico, y en ese momento había muy buena gráfica en el cine argentino. De hecho, mi relación con *El acorazado Potemkin* también fue a partir de una imagen de algún modo gráfica. Es curioso: yo usé en mis obras un fotograma de *Potemkin* desde1983 hasta 1985, y si bien había visto de Eisenstein *Octubre*, *La huelga*, e *Iván el Terrible*, no había visto *El acorazado*... La conocía de nombre, por supuesto, y me llamaba mucho la atención el cochecito cayendo por las escalinatas de Odessa. Mis abuelos habían salido de Odessa y eso, de algún modo, ya justificaba la apropiación. Las obras se llaman *El mar dulce*; les puse ese título pensando en un barco que traía inmigrantes; más específicamente en el cochecito como barco. La película recién la vi muchos años después. Y creo que así estuvo bien: me permitió conectarme con ese fotograma muy potente, archiconocido, que tenía su propia vida, y usarlo con mucha libertad, porque no usaba la película sino algo que había salido de ella.

El ciclo que programaste está integrado por films marcados por la teatralidad, pero que no son adaptaciones ni transposiciones de obras teatrales.

TAURESPIEL 2001
ÓLEO SOBRE TELA. 200 X 350 CM



Guillermo Kuitca explica cómo eligió las películas del ciclo que acompaña su retrospectiva.

–Pensando en una programación posible se me ocurrió una frase que en inglés suena muy bien, y traducida no tanto: *Small Stage, Big Screen*; algo así como "Escenario pequeño, Pantalla grande". Y a partir de ahí empezaron a aparecer ciertos títulos. Una de las primeras que surgió fue *El discreto encanto de la burguesía*, con ese pequeño teatrito que aparece dentro de una gran película para representar un sueño. Entonces aparecieron otros títulos que incorporan cierta irrealidad, pero no la irrealidad de lo fantástico o lo sobrenatural sino del artificio.

La evidencia de la representación.

–Que en el teatro es natural y en el cine no. Todo lo que parece natural en el teatro parece artificial en el cine, y sin embargo hay ciertas películas que lo incorporan muy bien. Cocteau sugiere, por ejemplo, que los misterios deben ser tratados del modo más realista posible. Eso me parece clave y ha sido utilizado mucho por el cine fantástico, pero creo que también funciona a otro nivel. Por eso pensé también en el *Orfeo* de Cocteau. De Buñuel, además, elegí *Él* y *Belle de jour*, que tiene algo que me gusta mucho: ese contraste entre la turbulencia de la protagonista y la manera suave, casi algodonosa en que Buñuel la filma, esa contradicción enorme entre la forma y lo que se cuenta. Como si el film no reaccionara al personaje. Con otras películas del ciclo, como *Playtime* de Tati, es más difícil... Aunque esa ciudad en la que transcurre la película es precisamente un escenario enorme. Tati hizo construir esa escenografía descomunal –que lo llevó a la ruina– cuando tenía edificios reales que hubieran podido cumplir la misma función.

Otros films del ciclo aluden al efecto teatral utilizando recursos técnicos que son propios del cine.

–En *El refugio*, de Fritz Lang, la escenificación alcanza al paisaje: lo que aparece como teatro resulta ser el elemento natural por definición. En cambio en *Gritos y susurros*, de Bergman, el primer plano –esa herramienta exclusivamente cinematográfica– produce el más teatral de los efectos. Como si llevar el primer plano a su punto más, digamos, espectacular, fuera casi como tocar algo del teatro. Las protagonistas te miran y empiezan a invadir tu espacio físico. Es la misma sensación embarazosa que produce ver teatro: la incomodidad de estar presente.

En el ciclo hay varios títulos argentinos.

–Sí. En algunos, como *Huis Clos*, de Pedro Escudero, la relación con lo teatral es bastante obvia. *Heroína*, de Raúl de la Torre, es una película que a mí me gusta muchísimo. Está la presencia del psicodrama, y también una forma de capturar el momento a través de otros recursos. Es una película que deja abierta la puerta al nuevo cine. R

Qué y cuándo

Domingo 8
13.00 hs. *El joven Kuitca* (Alberto Fischerman)
18.00 hs. *Gritos y susurros* (Ingmar Bergman)
20.00 hs. *Orfeo* (Jean Cocteau)

Jueves 12
13.00 hs. *El joven Kuitca*

Viernes 13
18.00 hs. *Nacida ayer* (George Cukor)
00.00 hs. *Suspiria* (Dario Argento)

Sábado 14
18.00 hs. *Él* (Luis Buñuel)

Domingo 15
13.00 hs. *El joven Kuitca*
14.00 hs. *Moderato Cantabile* (Peter Brook)
22.00 hs. *Opening Night* (John Cassavetes)

Jueves 19
13.00 hs. *El joven Kuitca*

Viernes 20
18.00 hs. *La cautiva* (Chantal Akerman)
22.00 hs. *Belle de jour* (Luis Buñuel)
00.00 hs. *El discreto encanto de la burguesía* (Luis Buñuel)

Sábado 21
18.00 hs. *Huis clos* (Pedro Escudero)

Domingo 22
13.00 hs. *El joven Kuitca*
16.00 hs. *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn)
18.00 hs. *El ansia perversa* (Fred Zinnemann)
22.00 hs. *The players vs. Angeles caídos* (Alberto Fischerman)

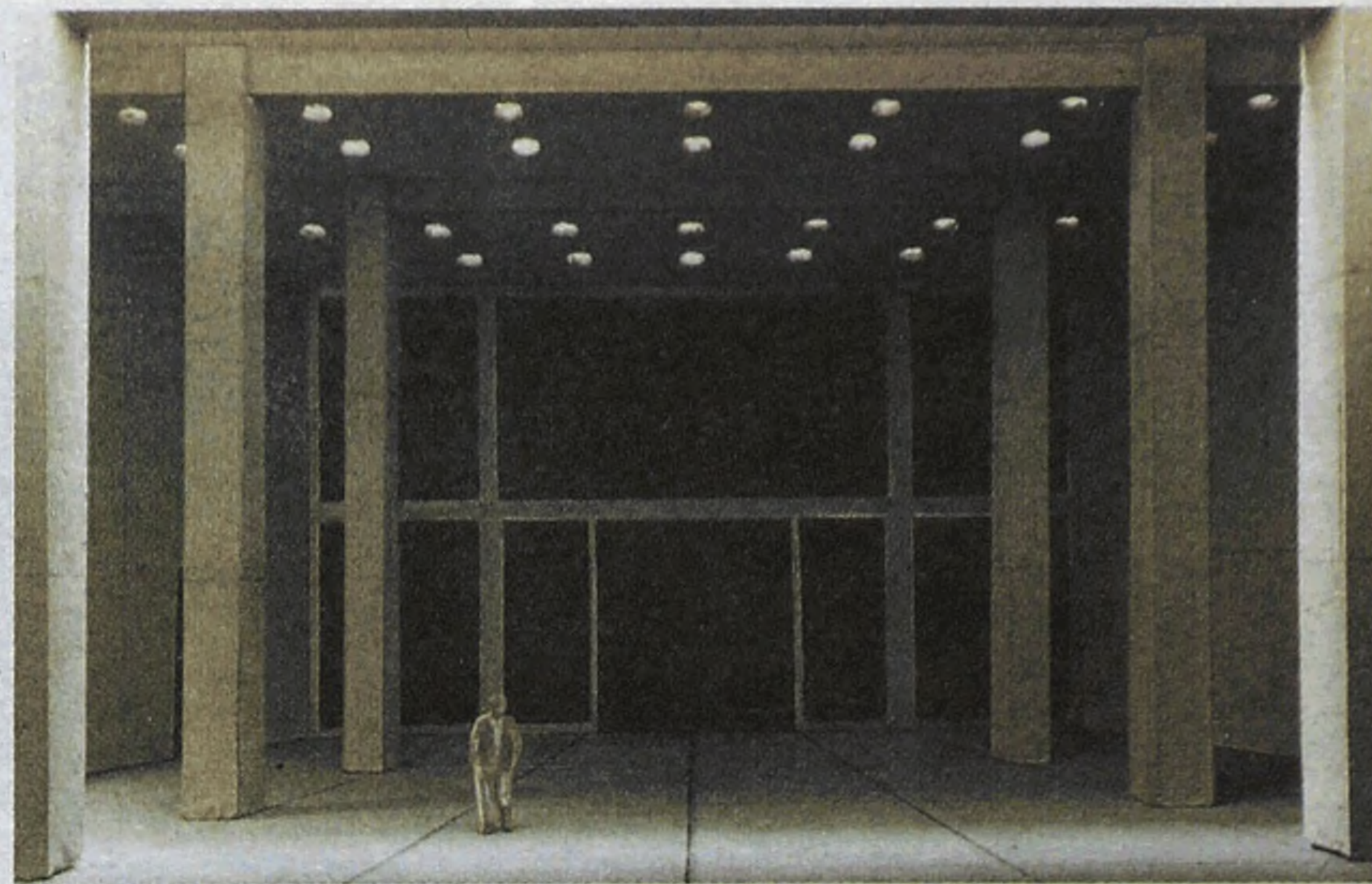
Jueves 26
13.00 hs. *El joven Kuitca*
18.00 hs. *Donde mueren las palabras* (Hugo Fregonese)
20.00 hs. *La humanidad* (Bruno Dumont)

Viernes 27
00.00 hs. *Playtime* (Jacques Tati)

Domingo 29
13.00 hs. *El joven Kuitca*
14.00 hs. *El placer* (Max Ophuls)
18.00 hs. *Heroína* (Raúl de la Torre)
22.00 hs. *Las zapatillas rojas* (Michael Powell & Emeric Pressburger)

Además del ciclo de cine, la retrospectiva incluye una entrevista pública a cargo de Graciela Speranza, cursos y charlas sobre la obra del pintor, además de visitas guiadas por Arturo Carrera, Jorge Francisco Liernur, Federico Monjeau y Alan Pauls.
La programación completa puede bajarse en www.malba.org.ar *o en el Museo (Figueroa Alcorta 3415), de lunes y jueves de 12 a 20 y los miércoles hasta las 21 (los martes está cerrado).*





BOCETOS DE ROBERTO PLATÉ PARA LA PUESTA DE *BOMARZO*.

El renacimiento

MÚSICA Vuelve al Colón Bomarzo, la ópera de Alberto Ginastera y Manuel Mujica Lainez prohibida en 1967 por el dictador Juan Carlos Onganía. Con *régie* de Alfredo Arias y escenografía de Roberto Platé –dos hijos pródigos del Instituto Di Tella–, la nueva versión de este clásico del escándalo pone en escena las truculencias renacentistas del duque de Bomarzo, jorobado, impotente y criminal, en el contexto pop de la calle Florida modelo años '60.

POR DIEGO FISCHERMAN

"Mirá Eugenio, vos me sacás *Bomarzo* mañana mismo o yo te cierro el Colón", dicen que le dijo el dictador Juan Carlos Onganía al entonces intendente, el coronel Schettini. La escena sucedió en el palco presidencial durante la velada de gala del 9 de julio de 1967. De ese mismo palco se habían retirado un año antes el teniente general y su esposa, ofendidos por la inmoralidad de la obra de un joven coreógrafo: la versión de Oscar Aráiz de *La consagración de la primavera*. *Bomarzo*, la segunda ópera de Alberto Ginastera, con libro de Manuel Mujica Lainez basado en su propia novela, había sido programada para esa temporada por el anterior director del teatro, Juan Pedro Montero, derrocado por la alianza del ejército golpista con un sector gremial del Colón, que reclamaba "óperas nacionales". El nuevo director, Enzo Valenti Ferro, confirmó, a pesar de todo, los planes de su antecesor. El estreno de *Bomarzo* se había realizado en Washington, con auspicio de la Cancillería y gran boato en los festejos posteriores, responsabilidad del embajador en Estados Unidos, el ingeniero militar Alvaro Alsogaray, y su joven hija María Julia, que se ocupó personalmente de que las langostas servidas en la mesa tuvieran forma de clave de sol. Las críticas y comentarios laudatorios, que hablaban de la osadía de la obra (y respondían a una gigantesca operación de prensa de otros sectores del poder), fueron las señales que alertaron a ese oscuro teniente general por entonces apodado "caño" (duro por fuera y hueco por dentro), que había agregado una tilde a su apellido para disimular la huella itálica de *Ongania* (compartida por muchos de los que accedían entonces a la carrera militar) con un apócrifo sabor vascuence.

Toda obra de arte es, al mismo tiempo, la que fue creada y la que la historia construye con ella. *Bomarzo*, en ese sentido, está condenada a arrastrar su propia leyenda, a ser, mucho más que una ópera, la señal de una fractura en la derecha argentina, como señala el musicólogo y escritor Esteban Buch en su brillante *The Bomarzo affair*, recién publicado por Adriana Hidalgo Editora. No era lo mismo la derecha laica que la católica, no eran lo mismo los católicos cultos que los incultos, y sobre todo no eran lo mismo los militares antiguos, aristocráticos y liberales, que los recibidos en el Colegio Militar en las décadas más recientes. Onganía –salvo por el aplauso del arzobispo de Buenos Aires, cardenal Caggiano– estuvo bastante solo en su decisión de prohibir el estreno de *Bomarzo*. En su contra se alzaban las voces de quienes, desde la misma derecha, aseguraban que el arte era superior a las ideologías (incluso a las morales), una facción encabezada por Manucho Mujica Lainez y Ginastera, antiguo fundador de la carrera de música en la Universidad Católica y amigo personal de su rector, el tomista Monseñor Derisi.

La izquierda, como otras veces, estuvo ausente. Así como en los años siguientes no registrarían el rock (ni serían registrados por él, a decir verdad), los intelectuales de lo que podría considerarse la progresía de entonces no estaban al tanto de las posibles polémicas entre reacción y vanguardia en el campo de la música de tradición occidental y escrita. El italiano Luigi Nono, entonces de visita en Buenos Aires, fue el único músico que condenó abiertamente la prohibición. El mismo Juan Carlos Paz, más allá de llamar "bromazo" al episodio y pronunciarse genéricamente contra la censura, hizo muy poco para defender a su archienemigo, el conservador Ginastera, que parecía descubrir el dodecafonismo treinta años después que él.

Pero la figura de Ginastera (y no la de Paz, que nunca tuvo medios para molestar demasiado) convertida en símbolo de la libertad creadora y de la persecución ideológica del onganiato no es, en todo caso, la única paradoja de esta historia. La otra, puesta en escena en la *régie* que se estrenará el próximo viernes en el Colón, es el hecho de que fuera él, Ginastera (y no Paz), el director del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella, núcleo excluyente de la modernidad musical de la época.

Según la mirada del director Alfredo Arias, responsable de la puesta, la acción transcurre en una galería de arte. En la escenografía de Roberto Platé (el notable artista plástico que provocó el cierre del instituto cuando remedó en el Di Tella un gran baño público donde los asistentes pintaban grafitis), al fondo, detrás de los ventanales, se ve la imagen del mítico café Florida Garden, lo que no deja dudas acerca de qué galería de arte se trata. La tensión entre la arquitectura racionalista recreada en el escenario –con sus ángulos rectos y sus metales– y las curvas, volutas y arpas soldianas del teatro reproduce las contradicciones del propio Ginastera, un hombre del Colón y del *establishment* musical –con todo lo que eso significaba en la década de 1960– y al mismo tiempo, acaso contra su voluntad, un icono de la modernidad. Su partitura, además de partir de una serie dodecafónica –la misma, curiosamente, que utiliza Luigi Nono en *Il canto sospeso*–, emplea algunos otros elementos usuales en las vanguardias de ese momento: racimos de notas, "nubes" de sonidos, la aleatoriedad. Según el mismo Ginastera, "el misterio sobrenatural inculcado a la música" estaba en íntima relación con la trama: una historia ambientada en el Renacimiento italiano, en la que los famosos monstruos de los jardines de Bomarzo eran la contracara del largo periplo de dolor del duque jorobado, vejado de pequeño por su padre y sus hermanos, y de grande impotente, asesino y (posiblemente) homosexual. En la novela de Mujica Lainez, por otra parte, una cierta ambigüedad envuelve la supuesta inmortalidad que la abuela le promete al noble. De hecho, en su largo *flashback*, él no deja de señalar las modificaciones a la ciudad realizadas por Mussolini. El libreto elimina esa duda y la ópera termina –como casi todas– con una muerte.

A pesar de las modernidades explícitas, el lenguaje de Ginastera se basa en algunas superposiciones largamente pregonadas por el ideario estético de la Facultad de Música de la UCA que él supo dirigir; en particular el hecho de que, no importa lo que pasara por el lado de los aggiornamientos, el conocimiento de la tradición debía quedar perfectamente claro. El compositor, por ejemplo, utiliza un *Dies Irae* gregoriano y lo superpone con un *Saltarello* que es, en realidad, un malambo. La operación, con todo, no es esencialmente novedosa: Berlioz utilizó el mismo *Dies Irae* en el aquelarre de su *Sinfonía Fantástica*, Franz Liszt lo usó como tema en su *Totentanz* (danza de la muerte) y Rachmaninov en el final de su última sinfonía. En cuanto al mundo renacentista evocado, las fuentes son indirectas y sumamente identificables

La voz de Ginastera

POR D.F.

Stefan Lano, director de orquesta y responsable de conducir la intrincadísima música en la próxima puesta de *Bomarzo*, reivindica para la partitura el protagonismo que le disputó la imbecilidad de un dictador. "Es que además de todo están las notas", replica. "Nadie repara en las discusiones que puede haber habido en su época con *Fidelio* o *Così fan tutte*. Son sólo *Fidelio* y *Così fan tutte*, y yo espero que *Bomarzo* sea sólo *Bomarzo*."

Usted ha dirigido otras obras de Ginastera. ¿Qué rasgos estilísticos distintivos encuentra en esta ópera?

–También he tocado su primera *Sonata para piano*. Es un autor que conozco bastante y que en *Bomarzo*, en cierto sentido, da un giro imprevisto. Abandona todo rasgo de folklorismo. Es un cambio muy grande respecto de sus *Canciones populares argentinas*, por ejemplo. Aquí me parece que intentó ponerse a la moda. A veces me pregunto si ésta es de verdad la voz personal que todo el mundo admira.

¿Es posible que esa voz personal persista en otros rasgos más ocultos, en la forma de instrumentar, en lo formal?

–Algo de eso hay. Y también hay cuestiones rítmicas que aparecen incluso en sus tres óperas, que están casi fuera de su estilo más característico. Y la escritura para percusión, desde ya.

¿Cuál es, para usted, la dificultad mayor de una partitura como la de "Bomarzo"?

–Que no ofrece respiros. Es necesario mantener la concentración permanentemente. No hay momentos en los que los cantantes o la orquesta puedan relajarse, como en *Wozzeck* de Alban Berg, por ejemplo, que tiene secciones enteras de gran lirismo. Aquí es difícil encontrarlo, pero el lirismo está. De todos modos, *Bomarzo* tiene momentos maravillosos, y el efecto que produce el texto junto a la música es formidable. Sólo que es difícil, porque la orquestación hace difícil que se escuchen las voces, así que hay que trabajar todo el tiempo, salvo en los interludios orquestales, muy a media máquina. Lo que sucede es que, como pasa muchas veces, a mayor dificultad, mayor desafío y, también, mayor atractivo. R

STEFAN LANO



ALFREDO ARIAS



FOTO: ARNALDO PAMPILLÓN

FOTO: NORA LEZANO

en el material que circulaba por ese entonces. El pastor, que abre y cierra la ópera con su canto ("No me cambio en mi pobreza, por el duque de Bomarzo..."), usa la música del *Lamento de Tristano*, una de las pocas piezas medievales que a mediados de la década del 60 ya había sido grabada en disco. La secuencia de las danzas (*Passemezzo, gagliarda, saltarello*) revela el conocimiento de la *Orchesographie* de Toinot Arbeau (el *Pasemezzo* es casi literal, sólo que *atonalizado*) o, por lo menos, de dos adaptaciones contemporáneas en ese entonces muy en boga: las *Antiche Danze ed arie* de Ottorino Respighi y la *Capriol Suite* de Peter Warlock.

Bomarzo terminó estrenándose en Buenos Aires en 1972 y fue repuesta con otra *régie* en 1984. La versión que subirá a escena el viernes próximo ficcionalizará por primera vez la leyenda de *Bomarzo* y su prohibición tanto como el argumento de Mujica Lainez que musicalizó Ginastera. Si es cierto que la vida de ese duque (que en realidad no fue jorobado ni tuvo una existencia torturada) habla más de las pasiones y preocupaciones estéticas de la Argentina de los '60, el homenaje explícito al viejo Instituto Di Tella de la calle Florida coloca ese dato en primer plano. Allí trabajaba Ginastera y allí los dos autores explicaron cómo habían compuesto la ópera, en una conferencia que se convirtió en el acto público de repudio a la prohibición más importante del momento. Y tanto Arias como Platé fundan su genealogía artística en el Di Tella. En esta ocasión, la ópera subirá a escena en siete funciones, una de ellas –la del 25, día en que se cumplen 20 años de la muerte de Ginastera– dedicada a estudiantes, y lo hará con un elenco encabezado por Carlos Bengolea, Carole Farley, Virginia Correa Dupuy, Marcelo Lombardero, Ricardo Yost y Alejandra Malvino. La dirección musical está a cargo de Stefan Lano, el vestuario es de Françoise Tournafond, la iluminación de Joël Hourbeit y la coreografía fue realizada por Diana Theocharidis. R

La elegancia argentina

POR D.F.

"En cuanto a las tres 'p' de las cuales usted me invita a cuidarme, no se equivoca al decir: *pesce, porco* y *pasta* [pescado, cerdo y pasta]", le escribe el verdadero Vicinio Orsini, duque de Bomarzo, a su amigo Giovanni Drouet, en una carta conservada en el Archivo de Estado de Roma, Depósito Santa Croce, y citada por Esteban Buch en *The Bomarzo affair*. En la misma carta, más adelante, el duque argumenta: "Para mí, las tres 'p' corresponden a *potta, potta* y *potta* [concha, concha y concha]". Alfredo Arias, reciente ganador en Francia del Premio Molière de Honor por su última obra, *Concha bonita* –que presentará en La Trastienda, en Buenos Aires–, habla sobre las conchas. En particular sobre una, la de la pintura de Courbet, la del comienzo del mundo, que Lacan, cuando compró el cuadro, mandó *embellecer* con la superposición de un paisaje. Y habla, claro, sobre la sexualidad en *Bomarzo*. El Decreto 8276/67, por el que se excluía la ópera de la programación del Colón, consignaba que "se advierte permanentemente la referencia obsesiva al sexo, la violencia y la alucinación". Arias, al abordar una nueva puesta de la ópera, ve en cambio "un desarrollo ceremonial". Su mirada, llamativamente mesurada, tiene que ver con "una idea de una cierta elegancia. Brecht usaba esa palabra y a mí me gusta mucho. Me parece, también, que en la cultura argentina hay una idea de la elegancia para abordar ciertas cosas. Todo está suspendido, sugerido. Eso permite más reflexión que si todo fuera más evidente. Además tuve en cuenta las características de los intérpretes que participan en la puesta; la exigencia del canto, de la concentración y, también, la sexualidad de las personas que lo están haciendo, me llevó a pensar todo desde un punto de vista elegante".

Pensando en su puesta de "Las criadas" y, en particular, en el personaje de la señora que usted mismo representaba, había allí una notable desmesura, algo fuera de medida. En cambio aquí, con un libreto que podría entenderse como desmesurado, todo está contenido.

–Es que hay también cuestiones que tienen que ver con el trabajo en equipo que implica poner una ópera en escena. Cuando vi las coreografías de Diana Theocharidis, por ejemplo, dejé que la fantasía, la alucinación, que ese quiebre de algunas estructuras, quedara allí, en las escenas de ballet, y yo me limité a hacer una especie de marco, algo que uniera todo eso de la manera más neutra posible, como una sola nota constante que transportara todos los sentidos, todas esas historias melodramáticas. Lo que tiene que quedar, para mí, más que el melodrama es un gran canto de dolor. Un recorrido signado por ese dolor para que pueda salir afuera del cuerpo y habitar esas piedras monstruosas del jardín. Ése es el trabajo que yo quise hacer, mucho más que la espectacularidad erótica.

En "Bomarzo" está presente el mundo estético del Renacimiento pero también el de la época en la que fue compuesta y, desde luego, el de ésta en que usted la pone en escena. ¿De cuál de esos tres tiempos habla, para usted, la ópera?

–En el teatro hay que crear la música de la dramaturgia. En la ópera, esa música ya está escrita; por lo tanto, lo que uno puede hacer es un comentario, un análisis, incluir un sueño, poner una transparencia. Yo me planteo siempre cuál es el terreno donde se liberan los sentidos que están contenidos en una ópera. Allí donde esos sentidos están menos condenados a lo meramente descriptivo. Y eso, además, está ligado a la historia personal del creador. Yo no creo que se pueda cambiar cualquier cosa, de cualquier manera. Cuando hice *Sueño de una noche de verano* de Britten, por ejemplo, la ambienté en Grecia en la década de 1930. Pero esa ambientación no era arbitraria. El mundo de Cavafis, un cierto conocimiento de la Grecia de esa época, a través de escritores, de pintores, de relatos de gente que conocí, situaban para mí esa historia en ese lugar y en ese momento. *Bomarzo* está situada en un punto de mí mismo en el que yo creo que puedo contenerla. Los argentinos siempre hemos tenido la fantasía de contener el mundo desde esta lejanía. Y buscar una particularidad de la historia del mundo como la vida del duque de Bomarzo, para contar una historia propia, confirma esa particularidad. Los argentinos sabemos más todavía sobre Bomarzo que sus propios nativos. Yo he visto a argentinos enseñándole a un francés, mejor que nadie, dónde se compra un buen vino en Bordeaux. Y Mujica Lainez hace lo mismo. Para él, y yo eso lo viví también en mi infancia, Buenos Aires era el centro del mundo, y desde aquí se podía escribir sobre Bomarzo.

¿Cómo elige el espacio físico de esta versión de "Bomarzo"?

–Es el lugar de mi nacimiento artístico. Y como toda la obra está relacionada con una idea de que la monstruosidad interna puede ser traducida o quedar condensada en un hecho artístico, me pareció que elegir un espacio de arte, que en este caso, aunque no es una reproducción, evoca al Di Tella, permitía decir que todo se resuelve en Buenos Aires y en un espacio de arte. La historia se cuenta hoy y aquí, responde a un pensamiento contemporáneo. *Bomarzo*, como historia del siglo XVI, es una excusa para hacer vivir el imaginario argentino. Yo quería, además, traer esto a un espacio de argentinidad, porque cuando vuelvo estoy buscando mi pasado, mi potrero ancestral donde nació el teatro. ¿Dónde está ese lugar donde emerge la primera escena? ¿En el club de barrio? ¿En ese potrero que quedaba entre la calle Remedios de Escalada y la cancha? Cuando trabajo en Francia hago mi arte, y en Buenos Aires estoy descifrando mi identidad. R

AGENDA

domingo 8



Romeo adulto

El grupo Titiriteros estrena una versión para adultos de *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare, con puesta en escena y dirección de Tito Lorefice. Una reflexión sobre cómo la tolerancia al odio irracional puede llevar a la muerte. Una exacerbación de la técnica de guante clásico, interactuando con el titiritero y con la luz y la sombra como retablo.

A las 20.30, de miércoles a domingos, en el Teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $ 8 (miércoles $ 4).

CINE

Turco En el ciclo "Imágenes en tránsito", se exhibe *Sevda significa amor* (2000), un corto de Sinan Akkus sobre la violencia de la tercera generación de turcos en Alemania y *Dealer* (1999), un dealer turco en un barrio de Berlín de Thomas Arslan.
A las 14.30, 17, 19.30 y 22 en la Sala Leopoldo Lugones del Centro Cultural San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $ 3.

Bertolucci Se exhibe *El conformista* (1970), de Bernardo Bertolucci. Con Jean-Louis Trintignat, Stefanía Sandrelli, debate y café.
A las 19 en el Cine Club Eco, Corrientes 4940, 2º "E".

Malba Se exhibe *El joven Kuitca*, de Alberto Fischerman; *No quiero volver a casa*, de Albertina Carri; *Todo sol es amargo*, de Alfredo Mathé; *Gritos y susurros*, de Ingmar Bergman; *Orfeo*, de Jean Cocteau y *Tiro de gracia*, de Ricardo Becher.
A las 13, 14, 16, 18, 20 y 22 en el Malba, Figueroa Alcorta 3415. Entrada: $ 5 y $ 2,50 (estudiantes y jubilados).



TEATRO

Pestañas La compañía Tatami Teatro presenta *Pestañas como agujas*, una obra de Deby Wachtel que sigue en tiempo real los 45 minutos finales de una pareja.
A las 19 en El Camarín de las Musas, Mario Bravo 960. Entrada: $ 4 y $ 8.

Derechos El Ventilador presenta *Erulados derechos*, un espectáculo basado en los derechos del niño que cuenta con el apoyo de Unicef.
A las 15 en el Auditorio del Pilar, Vicente López 1999. Entrada: $ 6.

Quasimodo Siguen las funciones de *Quasimodo, el jorobado de Nôtre Dame*, una adaptación para chicos de la novela de Victor Hugo. Con música en vivo.
*A las 18.15 en el Centro Cultural San Martín, Sarmiento 1551. **A la gorra.***

MÚSICA

Trío Verónica Condomí, Ernesto Snajer y Facundo Guevara presentan su disco *Cielo arriba*, música argentina y latinoamericana.
A las 21 en La Revuelta, Alvarez Thomas 1368. Entrada: $ 10.

Libro Presentación de *Aforismos ronateros*, de Tomás Astelarra. Todos los cuentos tienen 200 palabras, cincuenta comas, empiezan como terminan y tienen una palabra o frase repetida 10 veces.
A las 17 en el Conventillo Verdo, Magallanes 890. La Boca. **Gratis**

Ambiente Fundación Amigos de la Tierra organiza una salida a la Isla Martín García del 14 al 16 de Junio.
Informes al 4922-0456.

lunes 9



Soprano inglesa

Considerada una de las sopranos más versátiles de la actualidad, la inglesa Lynne Dawson da un recital único junto a la pianista brasileña Vania Pajares. El repertorio de Dawson, que fue invitada a cantar en los funerales de Lady Di, incluirá *If music be the food of love, On the brow of Richmond Hill, Four Shakespeare songs* y *Someone to watch over me* y *In the still of the night*, de George Gershwin.

A las 20.30 en el Teatro Colón, Tucumán 1164. Entrada: de $ 2 a $ 35 (con cinco días de anticipación).



ARTE

Doble Inaugura la exposición de Lascano en doble galería.
De 19 a 22 en Alvear de Zurbarán (Avda. Alvear 1658) y en Zurbarán (Cerrito 1522).

Ponce Comienza la muestra documental *Aníbal Ponce*, fundador de la revista *Dialéctica*. Fotografías, manuscritos, libros, revistas y documentos originales.
En la biblioteca del Centro Cutural de la Cooperación, Corrientes 1543.

Pintura Continúa la muestra de pintura, dibujo y grabado de Alejandro Bradaschia y Miguel Aranda.
De 16 a 20, en Ademys, Santiago del Estero 443. **Gratis**

CINE

Turco En el ciclo "Imágenes en tránsito", se exhibe *Sevda significa amor* (2000), un corto de Sinan Akkus sobre la violencia de la tercera generación de turcos en Alemania y *Dealer* (1999), un dealer turco en un barrio de Berlín de Thomas Arslan.
A las 14.30, 17, 19.30 y 22 en la Sala Leopoldo Lugones del Centro Cultural San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $ 3.

Argentino En el ciclo "Estreno del cine argentino", se exhibe *Por la vuelta* (2002), de Cristian Pauls. Un documental sobre el bandoneonista Leopoldo Federico.
A las 15 en el Rojas, Corrientes 2038. Entrada $ 2. Repite el jueves a las 22.

TEATRO

Identidad En el ciclo "Teatro por la identidad", se realiza una función de *Vengo por el aviso*, de Cristina Morelli; *Blanco sobre blanco*, de Alejandro Mateo, y *Tiro al blanco*, de Luis Sarias.
A las 20.30 en el Teatro Municipal Gregorio de Laferrere, Brown y San Martín (Morón). **Gratis**

ETCÉTERA

Butoh Sigue abierta la inscripción para el curso de entrenamiento raíz butoh. No actuar, ser. Coordina Quío Binetti.
Informes al 4958-0920.

Diseño Sigue la muestra de Diseñadores del Bajo. Esculturas de María Guallar y Mónica Canzio; Malena Jankilevich, indumentaria.
De 10 a 19 en Florida 971, Galería Larreta, local 49. **Gratis**

Danza La Compañía de Danza del IUNA presenta un programa compartido con *Una variante* y *Cenando con Johannes B.*
A las 20.30 en el Rojas, Corrientes 2038. Entrada $ 2.

martes 10



Cine turco gay

En el ciclo "Imágenes en tránsito: cineastas turcos, tercera generación en Alemania", se exhibe *Lola y Bilidikid*, de Kutlug Ataman. Mientras recorre el submundo de los bares gays y la prostitución masculina, un joven descubre un terrible secreto familiar. Luego de estudiar cine en París y en Los Angeles, Ataman se estableció en Estambul, donde se convirtió en portavoz de la comunidad gay de Turquía.

A las 14.30, 17, 19.30 y 22 en la Sala Leopoldo Lugones del Centro Cultural San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $ 3.

CINE Y TEATRO

Terror Cine Club La Cripta exhibe *El regreso de la mosca* (1959), de Edward Brends. Con Vincent Price y Brett Halsey. En las variedades: *Los Simpsons*.
A las 22 en El Local, Defensa 550. Entrada: $ 2.

Documental En el ciclo "Verdocumentales" se exhibe *Sueños y memoria*, tercera parte: *La Escuela de la señorita Olga*, de Mario Piazza y *Memorias de un sueño de fuego, Trelew*, de Grupo Cuarto Patio. *A las 21 en el Centro Cultural San Martín, Sarmiento 1551.* **Gratis**

Vida En el ciclo de teatro semimontado, se realiza una función de *Síndrome de vida*, de Miguel Angel Diani, con dirección de Marcelo Mangone.
A las 19.30 en Argentores, Pacheco de Melo 1820. **Gratis**



ARTE

Fotos Inaugura la muestra de Celeste Lee Cancela, *Chica neikite.*
A las 19 en Lomo, exhibicionismo de arte, Costa Rica 4661. **Gratis**

Mujeres Inaugura la muestra *Mujeres del mundo. Arte y memoria en la obra de Raquel Forner (1937-1940).*
A las 18.30 en el Centro Cultural de España, Florida 943.

Límites Fabiana González inaugura *Límites relativos*, pinturas y objetos.
A las 20 en el IUNA, Las Heras 1749. **Gratis**

ETCÉTERA

Niní Mesa redonda "Niní de la lengua para adentro y para afuera: la Marshall como escritora". Con María Elena Walsh, Ana María Shua y Leopoldo Brizuela.
A las 19 en el Centro Cultural Recoleta, Junín 1930. **Gratis**

Archivos Comienzan las II Jornadas de Archivos de Buenos Aires "El patrimonio documental privado", sobre acceso a la documentación, movimientos sociales, experiencias de la sociedad civil y más.
De 11 a 19 en la Casa de la Cultura, Avda. de Mayo 575. También el miércoles. Informes al 4323-9796. **Gratis**

Leer En el ciclo "Leemos y conversamos", un poema o un cuento leído por escritores abre el diálogo con el público. En esta oportunidad: Araceli Otamendi y Eduardo Paz Leston. Coordina: Noemí Ulla.
A las 18.30 en La Librería de Avila, Alsina 500. **Gratis**

Trapero El director Pablo Trapero se presenta en el ciclo "Cómo se hace el nuevo cine argentino".
A las 20 en el Rojas, Corrientes 2038. **Gratis**

Intelectual Conferencia sobre "Los escritores jóvenes en la Argentina de los '90: una militancia antitrascendente", a cargo de Claudio Benzecry (Sociólogo NYU-UBA).
A las 20 en el Rojas, Corrientes 2038. **Gratis**

Pez Presentación del libro *Pez náufrago*, de Héctor Viel Temperley. Con los poetas Daniel Freidemberg y Santiago Sylvester, director de la colección.
A las 19.30 en Liberarte, Corrientes 1555. **Gratis**

Para aparecer en estas páginas se debe enviar la información a la redacción de **Página/12**, Belgrano 673, o por Fax al 6772-4450 o por e-mail a pagina12@velocom.com.ar Para que ésta pueda ser publicada debe figurar en forma clara una

miércoles 11



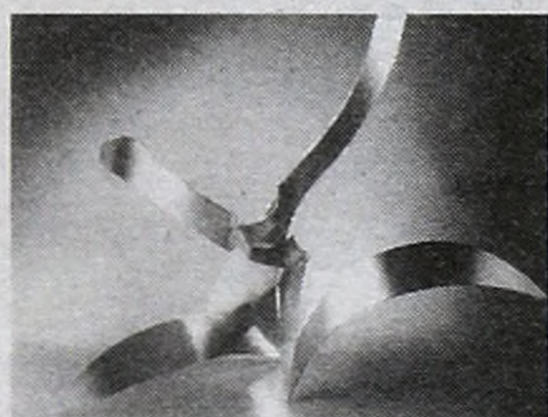
Cuerpos porosos

Luego de dos años de trabajo, Sebastián Ahumada inaugura *Poros*, una serie de fotografías de fragmentos del cuerpo trabajados en blanco y negro en contraluz. En su estudio fotográfico, Ahumada acercó su lente al máximo y descubrió formas y texturas desconocidas. "En el juego de confundir para observar, lo cotidiano se vuelve incierto", dice. Un panorama desconocido sobre lo más cercano.
A las 19 en el Centro Cultural Recoleta, Junín 1930. **Gratis**

CINE

Turco En el ciclo "Imágenes en tránsito", se exhibe *La gira por el extranjero* (1998), el primer largometraje de Ayse Polat. Un cantante gay que recorre la diáspora de clubes nocturnos turcos de Europa.
A las 14.30, 17, 19.30 y 22 en la Sala Leopoldo Lugones del San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $ 3.

Cuarteles Se exhibe *Cuarteles de invierno*, de Lautaro Murúa.
A las 17 en La Casona de los Olivera del Parque Avellaneda, Directorio y Lacarra. **Gratis**



ARTE

Escultura Sigue la muestra de esculturas *El leve metal*, de Irene von Lipka.
De 11 a 19 en el Museo de las Esculturas Luis Perlotti, Pujol 644. **Gratis**

Frágil Inaugura la muestra *Elogio de la Fragilidad*: objetos de Amílcar Di Capua, pinturas de Marcelo Pelissier y fotografías de Alejandro Tosso.
A las 19 en Espacio Ecléctico, Humberto Primo 730. **Gratis**

Fotos Continúa la muestra colectiva de fotografía estopeica *La caja mágica*, trabajos de alumnos de la Escuela Nacional de Fotografía.
De 14 a 20 en Bulnes 1383. **Gratis**

Pintura El artista Pablo Temes presenta sus óleos y piezas que salen de los cuadros para interrelacionarse con el espacio.
A las 19 en el Centro Cultural Recoleta, Junín 1930. **Gratis**

Día Inaugura la muestra *El día multiplicado*, de Patricia Hakin. Escenas del paisaje hogareño como una piel de plástico que reúne una diversidad de elementos conformando una carcaza vacía y transparente.
A las 19 en el Centro Cultural Recoleta, Junín 1930. **Gratis**

MÚSICA

Cantautor La Embajada de Italia invita al concierto del cantautor Amadeo Minghi.
A las 21 en el Teatro Coliseo, Marcelo T. de Alvear 1125. Entrada: $ 10 (2 x 1).

Renacimiento Concierto de música Inglesa del Renacimiento y el Barroco, por ensamble La Esmeralda. Con Cecilia Pastorino (soprano), Evar Cativiela (laúd) y Ramiro Albino (flautas dulces y oboe barroco).
A las 20.30 en el Rojas, Corrientes 2038. Entrada: $ 5.

ETCÉTERA

Biopolítica Conferencia sobre "Cuerpo, memoria y biopolítica en la Argentina del presente", a cargo de Alejandro Kaufman.
A las 18.30 en el Rojas, Corrientes 2038. **Gratis**

jueves 12



Santa Fe familiar

En el ciclo "El independiente", la revista *Haciendo cine* exhibe *Un tal Ragone (deconstruyendo a pa)* (2002), un documental donde Vanesa Ragone deconstruye la figura de su padre, el reportero gráfico Carlos Ragone. Los recuerdos de sus conocidos y un sinnúmero de fotos resultan en 30 años del devenir político de Santa Fe. Hoy los archivos utilizados en el film están bajo el agua. Ragone recibió una Beca Nacional del Fondo Nacional de las Artes 2000.
A las 20.15 en la Alianza Francesa, Córdoba 936. Entrada: $ 2.



MÚSICA

Zarzuela En la segunda temporada del ciclo "Grandes zarzuelas", estrena *Luisa Fernanda*, Diana María, Laura Rizzo, un coro de 20 artistas y orquesta en vivo.
A las 20.30, también viernes, en el Teatro Avenida, Avda. de Mayo 1222.

Clásica Gastón Brian presenta *Canciones de la calle Broadway. Los clásicos*, canciones de los musicales *Kiss me Kate, Oklahoma* y más.
A las 20.30 en La Scala de San Telmo, Pasaje Giuffra 371. **A la gorra.**

Tango 34 puñaladas muestra el singular repertorio de sus *Tangos carcelarios*.
A las 21 en el Centro Cultural de la Cooperación, Corrientes 1543.

Arbol Carla Porta y Sergio Aguirre pintan en vivo en el debut musical de la Casa del Arbol.
A las 23 en Fili, Bulnes 2022. **Gratis**

CINE

Humor En el ciclo "Cine argentino con humor", se exhibe *40 años de novios*, de Abel Santa Cruz y dirección de Enrique Carreras. Con Lolita Torres.
A las 19.30 en Argentores, Pacheco de Melo 1820. **Gratis**

Español Se exhibe *Una estación de paso* (1992), de Gracia Querejeta.
A las 18.30 en el Centro Cultural de España, Florida 943. **Gratis**

Turco En el ciclo "Imágenes en tránsito" se exhibe *Los amantes del Hotel Osmán* (2001), de Idil Üner, y *Policías alemanes* (1999), de Aysun Bademsoy.
A las 14.30, 17, 19.30 y 22 en la Sala Lugones del San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $ 3.

Malba Se exhibe *El joven Kuitca*, de Alberto Fischerman; *¿Sabés nadar?*, de Ezequiel Acuña; *La herencia*, de Ricardo Alventosa; *Los inundados*, de Fernando Birri; *Belle de jour*, de Luis Buñuel, y *Gritos y susurros*, de Ingmar Bergman.
A las 13, 14, 16, 18, 20 y 22 en el Malba, Figueroa Alcorta 3415. Entrada: $ 5 y $ 2,50 (estudiantes y jubilados).

ETCÉTERA

Desafíos Presentación del libro *Nuevos desafíos de la responsabilidad política*, resultados de un encuentro con legisladores y líderes sociales latinoamericanos sobre la violencia contra la mujer, el sida y el embarazo no deseado. Organiza el CELS.
A las 19 en Flacso, Ayacucho 551. **Gratis**

Lengua En el ciclo "En mi propia lengua", Tom Lupo recita a Miguel Oscar Menassa.
A las 21 en el Centro Cultural de la Cooperación, Corrientes 1543. Entrada: $ 6.

Tango Clases y práctica con Ana Postigo, María Bernatene y Agustín Mansilla.
De 20 a 01 en Cochabamba 444.

Poesía Se presenta el libro *Canción de viejo*, de Hugo Padeletti, Primer Premio de Poesía Fondo Nacional de las Artes 2002.
A las 19 en la Librería Galerna, Santa Fe 3331.

viernes 13



Trifulca divina

Finalmente, Dios constata el fracaso de su plan y quiere someter al género humano al juicio final: *Trifulca en lo de Dios*, una impactante obra del dramaturgo austríaco Félix Mitterer, en una impresionante puesta de Alberto Grätzer. Estreno mundial en castellano gracias al apoyo de la Embajada de Austria y **Página/12**.
A las 21 en el Teatro La Ranchería, México 1152. También los viernes. Reservas al 4382-5862.



TEATRO

Pelícano Siguen las funciones de *Constelación pelícano*, una versión adaptada de *El pelícano*, de August Strindberg, con dirección de Guillermo Flores. Una investigación sobre las causas de la locura.
A las 22 en el Centro Cultural Sabato, Uriburu 763. **A la gorra.**

Flores Las Boquitas presentan *Las chicas de flores*, dedicado al poeta argentino Oliverio Girondo. Con dirección de Deby Wachtel. El encuentro de cinco señoritas luego de un año de conocerse por carta.
A las 22 en el Teatro Aktuar, Gascón 1474. Entrada: $ 8 y $ 5.

MÚSICA

CD Cristina Banegas presenta su CD *La criollez*. Con guitarras y arreglos de Edgardo Cardozo y poemas de Gelman y Macedonio Fernández.
A las 21 en El Club del Vino, Cabrera 4737. Entrada: $ 10 y $ 15.

Piano El pianista y compositor Hernán Ríos interpreta clásicos y temas propios en solo piano, con percusionistas invitados.
A las 21.30 en Espacio Urania Giesso, Cochabamba 360.

CINE

Turco En el ciclo "Imágenes en tránsito", se exhibe *Rápido y sin dolor* (1998), de Fatih Akin. Los sueños inalcanzables de los pequeños criminales.
A las 14.30, 17, 19.30 y 22 en la Sala Lugones del San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $ 3.

Jarmusch Se exhibe *Una noche en la tierra* (1991), de Jim Jarmusch. Con Gena Rowlands, Wynona Ryder, Roberto Binigni, debate y café.
A las 21 en el Cine Club Eco, Corrientes 4940, 2º "E".

Asiático En el ciclo "Cine asiático inédito", se exhibe *Yi Yi* (2000, Taiwán), de Edward Yang. Con subtitulos en inglés.
A la 22 en el Rojas, Corrientes 2038. **Gratis**

ETCÉTERA

BA Inaugura la 12ª Feria de Arte Contemporáneo Arte BA.
A las 19 en la Rural, Pabellón B, Sarmiento 2704.

Poesía Cuarta edición de *Flora y Fauna*, un ciclo mensual de recitales de poesía a cargo de la poeta y crítica Mónica Sifrim. Con Susana Cerda, Irene Gruss, Laura Klein, Delfina Muschietti y Mónica Tracey.
A las 19.30 en la Casa de la Poesía, Honduras 3784. **Gratis**

Lecturas En el ciclo "Vengan a leer al Rojas", se realiza una mesa redonda sobre "Poesía y performance". Con Gabriela Bejerman, Jorge Panesi, Jorge Monteleone, Luis Chitarroni y más.
A la 20 en el Rojas, Corrientes 2038. **Gratis**

Pinter Función de *Silencio* y *La Parada*, de Harold Pinter por el Grupo de teatro FyL, dirigido por Mónica Maffía.
A las 22 en el Rojas, Corrientes 2038. Entrada: $ 2.

sábado 14



Porno musical

Hasta los '60, el sexo explícito se mantenía ajeno a la pantalla y fuera de la ley. La pornografía era rigurosamente clandestina: prostíbulos selectos, reuniones de hombres o usuarios particulares. El Malba saca estos *stag movies* a la luz y los proyecta con música en vivo de la National Film Chamber Orchestra. Sexo amateur, sin bellezas neumáticas, artefactos ni acrobacias.
A las 24 en el Malba, Figueroa Alcorta 3415. Entrada: $ 5 y $ 2,5 (estudiantes).

MÚSICA

Boca Las integrantes de De Boca en Boca, el cuarteto folklórico cordobés, presentan una antología de sus recitales anteriores y anticipan el repertorio de su próximo disco.
A las 21 en La Trastienda, Balcarce 460. Entrada: $ 12.

Burzaco Sound Se presentan "(la radio de) Los Champions", "Ganja Brothers (Dj Blue+Pappi+Orge)" y "Escuela de la calle (pop tumbero)".
En Tío Bizarro Bar, Carlos Pellegrini (Fte. estación Burzaco).



TEATRO

Tango Siguen las funciones de *Como el tango manda*, de Silvia Copello, la prepotencia del amor que se niega a morir. *A las 21 en el Teatro del Pasillo, Colombres 35, 4981-5167. Entrada: $ 5 (vecinos $ 2).*

Baja Ultima función de *La Otra Baja*, una obra de la compañía Periplo, antes de su gira europea. Tres jóvenes proyectan lo que podría ser su madurez.
A las 21 en Astrolabio Teatro, Gaona 1360. Entrada: $ 8.

CINE

Turco En el ciclo "Imágenes en tránsito", se exhibe *En julio* (2000), de Fatih Akin. Una road movie plena de diversión y sorpresas.
A las 14.30, 17, 19.30 y 22, también el domingo, en la Sala Leopoldo Lugones del Centro Cultural San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $ 3.

Bertolucci Se exhibe *Novecento*, parte 1 (1976), de Bernardo Bertolucci. Con Gerard Depardieu, Burt Lancaster, Robert De Niro, debate y café.
A las 19 en el Cine Club Eco, Corrientes 4940, 2º "E".

Malba Se exhibe *Silvia Prieto*, de Martín Rejtman; *Sábado*, de Juan Villegas; *Garage Olimpo*, de Marco Bechis; *Operación Masacre*, de Jorge Cederrón, y *Sarasa+Naikor*, de Pablo Trapero.
A las 13, 16, 18, 20 y 22 en el Malba, Figueroa Alcorta 3415. Entrada: $ 5.

ETCÉTERA

Músicos Abrió la inscripción para un taller de trabajo escénico para músicos. Para potenciar el trabajo musical. Coordina: Pablo Algañaraz.
A las 12.30 en Santos Dumont 3764, "3". Informes al 4797-2601.

Feria La Feria "El diseño hace a la diferencia" expone indumentaria, calzado y accesorios de diseñadores independientes.
De 14 a 20 en Genoma, Dorrego 1735. **Gratis**

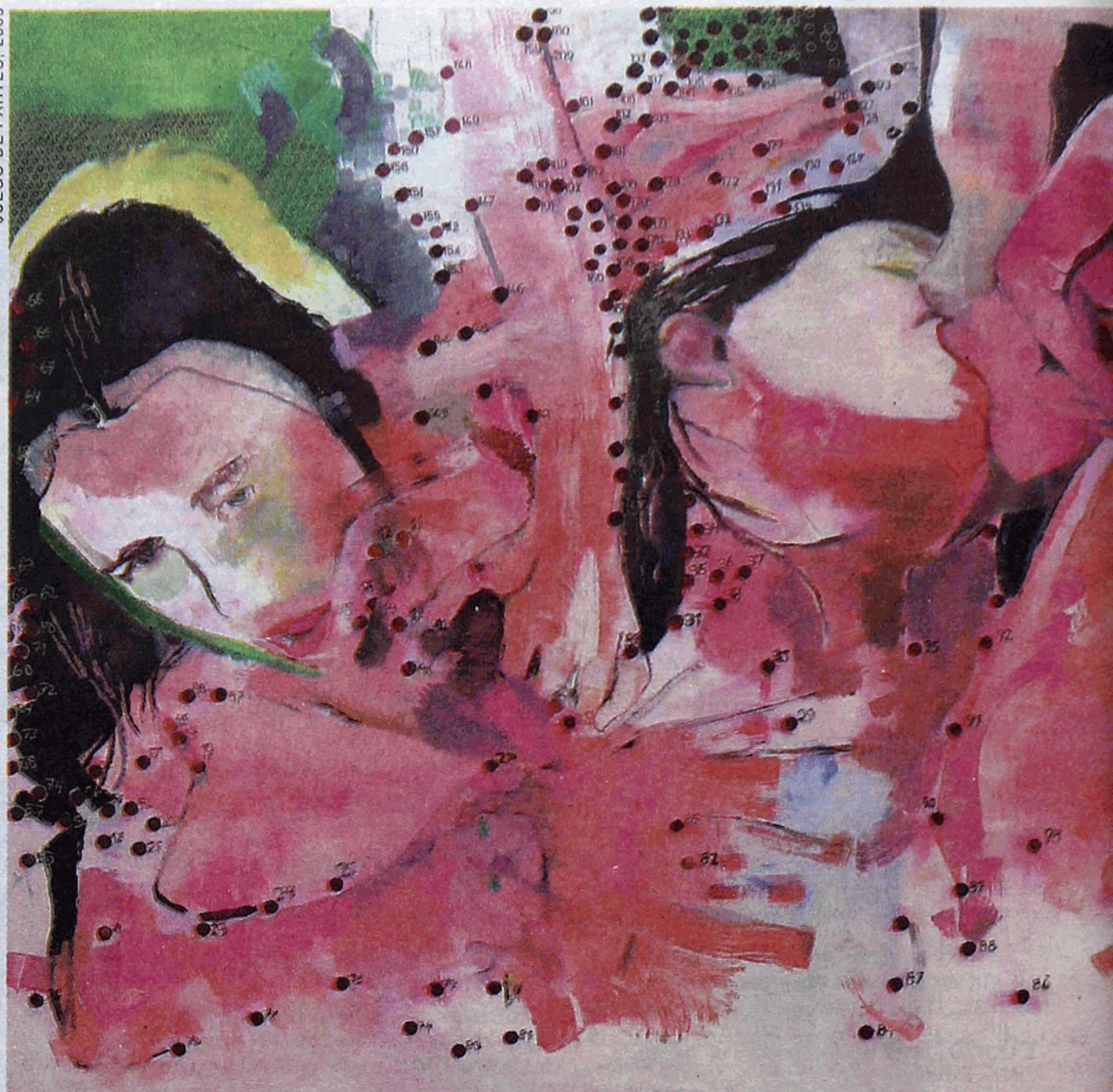
Fotos Inaugura la muestra *Fotos de trabajo*, de la autora argentina María Kusmuk.
A las 12 en el Espacio Fotográfico del Teatro de la Ribera, Avda. Pedro de Mendoza 1821. **Gratis**

descripción de la actividad, dirección, días, horarios y precio, a lo que se puede agregar material fotográfico. El cierre es el día miércoles, por lo que para una mejor clasificación del material se recomienda que éste llegue los días lunes y martes.


girls 10011, 2002


SM, 2003


IBM, 2003


JUEGO DE PARTES, 2003

PLÁSTICA **Primera camada de las becas Antorchas coordinadas por Guillermo Kuitca, Manuel Esnoz ya ha realizado más de veinte muestras en apenas una década. Ahora, en *Juego de Partes*, finalmente asume la pintura como algo un poco anticuado y apela a transportadores, reglas, sacabocados, martillos y óleo para buscar el punto exacto en el que el erotismo puede convertirse en pornografía.**

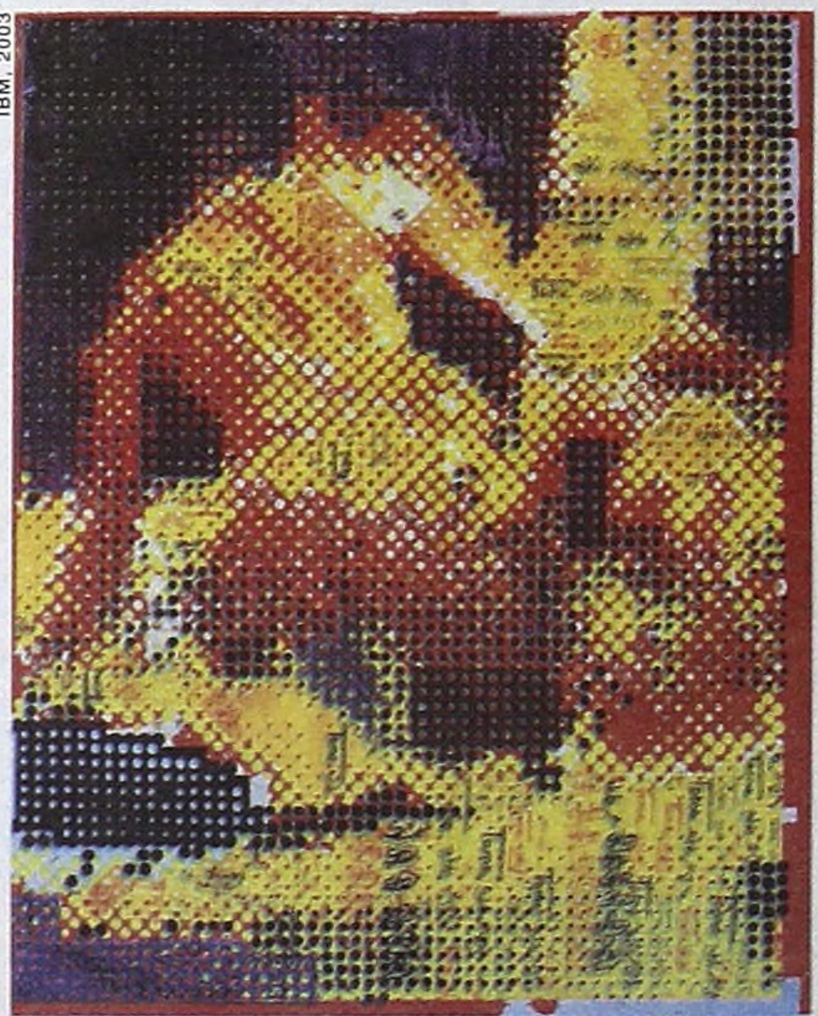
POR MARÍA GAINZA

Pruebe esta simple regla: una los números por orden de menor a mayor y verá aparecer la imagen. Tal vez recuerde esta promesa guardada en los libros infantiles y cómo uno, con trazo incrédulo, guiaba el lápiz del 1 al 2, del 2 al 3 y así hasta el 54 y entonces, de la apretada masa de negros, veía surgir la figura clara de un Pato Donald con bate de béisbol. Y era fascinante: porque el artificio estaba ahí sobre la hoja, desenmascarado –uno sabía que no sabía dibujar– y sin embargo surtía efecto como el mejor de los trucos de Houdini. Había una curiosa satisfacción al llegar al 54, porque era recién ahí, con el último número, cuando se revelaba la imagen en todo su esplendor.

En *Juego de Partes*, su última muestra en la galería Dabbah/Torrejón, Manuel Esnoz construye imágenes en las que pone en evidencia la trampa: la cualidad ilusoria de toda representación. Allí están sus enormes lienzos con figuras que parecieran configurarse a partir de ese viejo juego de niños, pero acá los números no siguen un orden claro sino que saltan, retroceden, avanzan arbitrariamente –invitan al espectador a participar al tiempo que se lo impiden– mientras intentan contener figuras que desbordan sus estrechos límites. "En algún momento intenté poner los números en orden pero después me arrepentí", confesará luego, durante la entrevista, Esnoz. Después están las imágenes construidas a partir de lienzos perforados con sacabocados que, superpuestos, crean un entramado de puntos de color –una cita que en una centésima de segundo recorre la historia del arte desde Seurat pasando por Lichtenstein y llegando a Polke–. Ilusiones low-tech que, como el plano de una cámara que se abre, pasan de una multitud de puntos saturados a recomponer la imagen a distancia. Al rigor ca-


girls 10011, 2002


SM, 2003


IBM, 2003


JUEGO DE PARTES, 2003

Jugando al límite

PLÁSTICA Primera camada de las becas Antorchas coordinadas por Guillermo Kuitca, Manuel Esnoz ya ha realizado más de veinte muestras en apenas una década. Ahora, en *Juego de Partes*, finalmente asume la pintura como algo un poco anticuado y apela a transportadores, reglas, sacabocados, martillos y óleos para buscar el punto exacto en el que el erotismo puede convertirse en pornografía.

POR MARÍA GAINZA

P*ruebe esta simple regla: una los números por orden de menor a mayor y verá aparecer la imagen.* Tal vez recuerde esta promesa guardada en los libros infantiles y cómo uno, con trazo incrédulo, guiaba el lápiz del 1 al 2, del 2 al 3 y así hasta el 54 y entonces, de la apretada masa de negros, veía surgir la figura clara de un Pato Donald con bate de béisbol. Y era fascinante: porque el artificio estaba ahí sobre la hoja, desenmascarado –uno sabía que no sabía dibujar– y sin embargo surtía efecto como el mejor de los trucos de Houdini. Había una curiosa satisfacción al llegar al 54, porque era recién ahí, con el último número, cuando se revelaba la imagen en todo su esplendor.

En *Juego de Partes*, su última muestra en la galería Dabbah/Torrejón, Manuel Esnoz construye imágenes en las que pone en evidencia la trampa: la cualidad ilusoria de toda representación. Allí están sus enormes lienzos con figuras que parecieran configurarse a partir de ese viejo juego de niños, pero acá los números no siguen un orden claro sino que saltan, retroceden, avanzan arbitrariamente –invitan al espectador a participar al tiempo que se lo impiden– mientras intentan contener figuras que desbordan sus estrechos límites. "En algún momento intenté poner los números en orden pero después me arrepentí", confesará luego, durante la entrevista, Esnoz. Después están las imágenes construidas a partir de lienzos perforados con sacabocados que, superpuestos, crean un entramado de puntos de color –una cita que en una centésima de segundo recorre la historia del arte desde Seurat pasando por Lichtenstein y llegando a Polke–. Ilusiones low-tech que, como el plano de una cámara que se abre, pasan de una multitud de puntos saturados a recomponer la imagen a distancia. Al rigor casi científico que imponen estos fenómenos de la visión se suma al uso de la grilla ortogonal que estructura el dibujo y que por momentos asoma como parte de la pintura. Entonces hay lógica pero también hay falsa lógica. La grilla, los puntos, los números, son métodos de construcción que requieren de un proceso ordenado, de un sistema con etapas precisas y donde al término de todos los pasos surge el resultado. O, a decir verdad, surge el resultado si uno es Manuel Esnoz.

Hay una búsqueda en Esnoz, que comienza a ser giro, y es el de la introducción del collage: hasta esta muestra el artista se apropiaba de una imagen y siempre fiel a ella, la descomponía sobre el lienzo. Ahora, poniendo en evidencia el carácter *ready-made* de toda imagen, las escenas fueron armadas a partir de distintas imágenes. En un Esnoz pasado siempre era tentador el vínculo con Sigmar Polke, pero Esnoz desconfía de esos lazos y ahora más que nunca, cuando su obra está rodando aceleradamente hacia otros parajes. "Podría elegir tres pintores geniales y decir que mi diálogo es con ellos, pero no es verdad. Estas obras surgieron de un diálogo conmigo mismo más que con otros."

Nacido en Buenos Aires en 1974, su paso por la primera Beca Antorchas coordinada por Guillermo Kuitca sucedió hace ya diez años y en ese lapso Esnoz ha realizado más de 12 muestras individuales y otras tantas grupales. "En un ámbito como el de Buenos Aires donde no hay opciones –convengamos que de la Escuela Prilidiano Pueyrredón no salen artistas–, la Beca me dio una formación real." Y si bien algunos apresuradamente catalogan a la producción surgida de ese taller como "arte de beca" haciendo referencia a un arte domesticado que mira un poco demasiado lo que pasa en los países centrales, es claro que el de Esnoz es un arte que busca y encuentra su propio centro.

Francis Bacon utilizaba la noción de "accidente" para explicar su proceso creativo; a Esnoz la idea le resulta tentadora pero para él los accidentes vendrían a ser el caos: "En ese sentido, estas últimas obras se jugaron más en el momento, no buscaba obras hechas como por una máquina". Y es que la de Esnoz es una tecnología obsoleta, en su vida hay transportadores, reglas, sacabocados, martillos y óleos holandeses hechosa mano con sólo un proveedor en toda Buenos Aires. Una semana antes de la inauguración Esnoz describió la muestra como *old fashioned*. Y es verdad, después del hincapié desmedido por lo formal que impuso el gélido invierno neoyorquino, sus obras en estilo figurativo respiran un aire anticuado. Es que ser pintor hoy en día supone una actitud romántica pero más aún lo supone haberla sostenido a lo largo de los años 90 en una Argentina que se vio inundada por el auge internacional de las disciplinas artísticas.

"Mirad mi cuerpo; en ningún otro sitio encontrarás la respuesta a la pregunta que hago", dice Gerard Wajeman en *Le Maitre e l'histerique*. Más que nunca esto pareciera cierto en unos lienzos donde el cuerpo invade todo como un límite insuperable. Un cuerpo histérico, frágil y desgastado. La muestra de Esnoz es una bocanada de percepción: una figuración dolorosa a partir de imágenes que amenazan con ser devoradas por lo informe. Figuras que, implicadas en una situación que las consume, retienen, en el umbral de la nada, un último residuo de materia.

"Me interesa más la acción que el movimiento", cuenta el artista mientras señala un brochazo intempestuoso que pareciera arrancarle la carne macerada de una figura a otra. Muchos de sus cuerpos contienen esa sensación brutal de acción congelada. Y uno recuerda a Cassavetes cuando filma *Faces* e incluye esa secuencia en un club nocturno donde las mujeres terminan entregadas a un baile desenfrenado. Allí lleva el director el arte gestual a su límite: en la captación inmediata y salvaje de los cuerpos. Y hay algo en esos cuerpos eléctricos que recuerdan a Esnoz.

Es la disolución de la figura en esos puntos o en esas pinceladas insolentes que –como el grano de la imagen filmada en 16 mm– sumerge al cuerpo en lo informe buscando el instante máximo de fragilidad. Imágenes de cuerpos vaciados de sustancia, que se deshacen y al mismo tiempo se revelan. Es en ese instante donde se pone en juego la reconstrucción de los figuras, un momento que pasa primero, y antes que nada, por el contacto. Porque en Esnoz los cuerpos no están solos. Si bajo la luz hiriente de los reflectores, Francis Bacon les niega a sus figuras la posibilidad de tocarse, Esnoz les otorga ese contacto primario, fundamental entre dos seres, y las envuelve en cálidos tonos rojos, rosas, naranjas y corales.

Entonces entra el sexo. Cualquier diccionario más o menos actualizado deja en claro el debate entre pornografía y erotismo. Esnoz nos precipita en medio de la obscenidad. Pero no es una obscenidad voyeurística porque la imagen es indisociable de una moral de la mirada que exige que no todo esté ahí, expuesto sobre la mesa: "Curiosamente cuanto más pornográfica la revista mejor la calidad de las fotos, la luz, la resolución de la imagen", explica Esnoz. Ya Barthes lo explicó al decir que la fotografía pornográfica es unaria: muestra directamente la realidad, como "un escaparate que sólo mostrara iluminada una única joya". En cambio lo erótico es pornografía alterada, fisurada, que retrasa la visión. El cuerpo erótico en Esnoz es un cuerpo que se escamotea a la materialidad aunque bien parte de ella, es un erotismo que se inscribe en los cuerpos pero se aleja totalmente de ellos. Lo principalmente erótico de aquellas figuras es que se tocan al tiempo que se evitan. Como un arte que nos sitúa en el vértigo de la mirada: algo que no puede ser visto está a punto de verse.

En el texto que acompaña la muestra, Adriano Pedrosa subraya que una de las preocupaciones de Esnoz tiene que ver con el orden y el caos. Su oscilación entre la figura y la abstracción ilustran este juego. Entonces, ahí está la matemática en toda su elegancia, respirando lacónica detrás del caos, como sosteniéndolo. Y en ese tironeo, en ese vaivén, Esnoz no se entrega –no le interesa–, como si el artista estuviera alerta sobre el fino hilo que sostiene a la condición humana pero también hiciera el intento de aferrarse a él. R

Juego de Partes, *de Manuel Esnoz puede verse hasta el 5 de julio en la Galería Dabbah/Torrejón (Sánchez de Bustamente 1187), de martes a viernes de 15 a 20 hs. y los sábados de 11 a 14 hs.*



Jugando al límite

z
a

os
de

si científico que imponen estos fenómenos de la visión se suma al uso de la grilla ortogonal que estructura el dibujo y que por momentos asoma como parte de la pintura. Entonces hay lógica pero también hay falsa lógica. La grilla, los puntos, los números, son métodos de construcción que requieren de un proceso ordenado, de un sistema con etapas precisas y donde al término de todos los pasos surge el resultado. O, a decir verdad, surge el resultado si uno es Manuel Esnoz.

Hay una búsqueda en Esnoz, que comienza a ser giro, y es el de la introducción del collage: hasta esta muestra el artista se apropiaba de una imagen y siempre fiel a ella, la descomponía sobre el lienzo. Ahora, poniendo en evidencia el carácter *ready-made* de toda imagen, las escenas fueron armadas a partir de distintas imágenes. En un Esnoz pasado siempre era tentador el vínculo con Sigmar Polke, pero Esnoz desconfía de esos lazos y ahora más que nunca, cuando su obra está rodando aceleradamente hacia otros parajes. "Podría elegir tres pintores geniales y decir que mi diálogo es con ellos, pero no es verdad. Estas obras surgieron de un diálogo conmigo mismo más que con otros."

Nacido en Buenos Aires en 1974, su paso por la primera Beca Antorchas coordinada por Guillermo Kuitca sucedió hace ya diez años y en ese lapso Esnoz ha realizado más de 12 muestras individuales y otras tantas grupales. "En un ámbito como el de Buenos Aires donde no hay opciones –convengamos que de la Escuela Prilidiano Pueyrredón no salen artistas–, la Beca me dio una formación real." Y si bien algunos apresuradamente catalogan a la producción surgida de ese taller como "arte de beca" haciendo referencia a un arte domesticado que mira un poco demasiado lo que pasa en los países centrales, es claro que el de Esnoz es un arte que busca y encuentra su propio centro.

Francis Bacon utilizaba la noción de "accidente" para explicar su proceso creativo; a Esnoz la idea le resulta tentadora pero para él los accidentes vendrían a ser el caos: "En ese sentido, estas últimas obras se jugaron más en el momento, no buscaba obras hechas como por una máquina". Y es que la de Esnoz es una tecnología obsoleta, en su vida hay transportadores, reglas, sacabocados, martillos y óleos holandeses hechosa mano con sólo un proveedor en toda Buenos Aires. Una semana antes de la inauguración Esnoz describió la muestra como *old fashioned*. Y es verdad, después del hincapié desmedido por lo formal que impuso el gélido invierno neoyorquino, sus obras en estilo figurativo respiran un aire anticuado. Es que ser pintor hoy en día supone una actitud romántica pero más aún lo supone haberla sostenido a lo largo de los años 90 en una Argentina que se vio inundada por el auge internacional de las disciplinas artísticas.

"Mirad mi cuerpo; en ningún otro sitio encontrarás la respuesta a la pregunta que hago", dice Gerard Wajeman en *Le Maitre e l'histerique*. Más que nunca esto pareciera cierto en unos lienzos donde el cuerpo invade todo como un límite insuperable. Un cuerpo histérico, frágil y desgastado. La muestra de Esnoz es una bocanada de percepción: una figuración dolorosa a partir de imágenes que amenazan con ser devoradas por lo informe. Figuras que, implicadas en una situación que las consume, retienen, en el umbral de la nada, un último residuo de materia.

"Me interesa más la acción que el movimiento", cuenta el artista mientras señala un brochazo intempestuoso que pareciera arrancarle la carne macerada de una figura a otra. Muchos de sus cuerpos contienen esa sensación brutal de acción congelada. Y uno recuerda a Cassavetes cuando filma *Faces* e incluye esa secuencia en un club nocturno donde las mujeres terminan entregadas a un baile desenfrenado. Allí lleva el director el arte gestual a su límite: en la captación inmediata y salvaje de los cuerpos. Y hay algo en esos cuerpos eléctricos que recuerdan a Esnoz.

Es la disolución de la figura en esos puntos o en esas pinceladas insolentes que –como el grano de la imagen filmada en 16 mm– sumerge al cuerpo en lo informe buscando el instante máximo de fragilidad. Imágenes de cuerpos vaciados de sustancia, que se deshacen y al mismo tiempo se revelan. Es en ese instante donde se pone en juego la reconstrucción de los figuras, un momento que pasa primero, y antes que nada, por el contacto. Porque en Esnoz los cuerpos no están solos. Si bajo la luz hiriente de los reflectores, Francis Bacon les niega a sus figuras la posibilidad de tocarse, Esnoz les otorga ese contacto primario, fundamental entre dos seres, y las envuelve en cálidos tonos rojos, rosas, naranjas y corales.

Entonces entra el sexo. Cualquier diccionario más o menos actualizado deja en claro el debate entre pornografía y erotismo. Esnoz nos precipita en medio de la obscenidad. Pero no es una obscenidad voyeurística porque la imagen es indisociable de una moral de la mirada que exige que no todo esté ahí, expuesto sobre la mesa: "Curiosamente cuanto más pornográfica la revista mejor la calidad de las fotos, la luz, la resolución de la imagen", explica Esnoz. Ya Barthes lo explicó al decir que la fotografía pornográfica es unaria: muestra directamente la realidad, como "un escaparate que sólo mostrara iluminada una única joya". En cambio lo erótico es pornografía alterada, fisurada, que retrasa la visión. El cuerpo erótico en Esnoz es un cuerpo que se escamotea a la materialidad aunque bien parte de ella, es un erotismo que se inscribe en los cuerpos pero se aleja totalmente de ellos. Lo principalmente erótico de aquellas figuras es que se tocan al tiempo que se evitan. Como un arte que nos sitúa en el vértigo de la mirada: algo que no puede ser visto está a punto de verse.

En el texto que acompaña la muestra, Adriano Pedrosa subraya que una de las preocupaciones de Esnoz tiene que ver con el orden y el caos. Su oscilación entre la figura y la abstracción ilustran este juego. Entonces, ahí está la matemática en toda su elegancia, respirando lacónica detrás del caos, como sosteniéndolo. Y en ese tironeo, en ese vaivén, Esnoz no se entrega –no le interesa–, como si el artista estuviera alerta sobre el fino hilo que sostiene a la condición humana pero también hiciera el intento de aferrarse a él. R

Juego de Partes, de Manuel Esnoz puede verse hasta el 5 de julio en la Galería Dabbah/Torrejón (Sánchez de Bustamente 1187), de martes a viernes de 15 a 20 hs. y los sábados de 11 a 14 hs.



La llamada fatal

CINE Ejercicio de estilo a la Hitchcock, *Enlace mortal*, la última película de Joel Schumacher, permite redescubrir la figura de Larry Cohen, guionista todo terreno que en cuarenta años de carrera –de *Los invasores* a la *remake* de *La invasión de los usurpadores de cuerpos*– mantuvo en alto la bandera de la serie B y anticipó muchos de los hallazgos con los que Hollywood arrasaría las taquillas del mundo.

POR MARIANO KAIRUZ

Dice Joel Schumacher que Larry Cohen dijo que escribió el guión de *Enlace mortal* (*Phone Booth*, 2002) unos cuarenta años atrás, y que en ese entonces discutió la idea con Alfred Hitchcock. La premisa de Cohen, según un crítico norteamericano, era "algo radical: se proponía filmar la película más pequeña que jamás se hubiera hecho. Esto es, que su narración transcurriera dentro de los estrechos límites espaciales de una cabina telefónica, utilizando la ambientación única a la manera hitchcokiana de *La ventana indiscreta*".

Aquella historia era algo distinta de la que finalmente llegó a la pantalla, aunque no su concepto. Stu, el arrogante publicista que ahora interpreta el veinteañero Colin Farrell (*Daredevil*, *Minority Report*, *El discípulo*, entre muchas –demasiadas– otras películas del momento), era originalmente un hombre de mediana edad; según Schumacher, "un representante teatral que parecía sacado de *Broadway Danny Rose*, pero sin dulzura ni simpatía". El personaje de Pamela, la aspirante a actriz que hoy encarna Katie Holmes (y que Stu quiere llevarse a la cama), era una "manicura descerebrada, bonita y con un chicle eterno entre los dientes". Stu llama diariamente a Pamela desde una cabina telefónica, de modo que su esposa no pueda rastrear sus llamadas en las cuentas de sus celulares. Pero, al terminar la llamada del día, Stu tiene el mal tino de atender el teléfono público que acaba de colgar, y del otro lado suena la voz que lo mantendrá atado a esa cabina los restantes 75 minutos de película (es una película corta): la voz de un francotirador moralista, que ha decidido castigar su mal comportamiento para con las mujeres y lo amenaza armado y apostado desde alguna de las infinitas ventanas de esa zona de edificios enormes.

La película, eventualmente, terminará asumiendo esa moral de medio pelo que enarbola el psicópata del teléfono público. Para peor, Schumacher (el responsable de *Batman eternamente*, *Un día de furia* y otros engendros, pero también de la bastante mejor y poco vista *Tigerland*, donde reclutara a Farrell cuando era un perfecto desconocido) no tuvo mejor idea que justificar los cambios en el personaje protagónico alegando que "cuanto más joven fuera Stu, más perdonable sería, porque si uno llega a la adultez sin haber aprendido qué importante es el modo en que se trata a los demás, entonces *¡fuck you!*".

Resumiendo: cuarenta años para llevar a la pantalla uno de esos guiones que en Hollywood suelen calificar como de *high concept* (sea lo que sea que eso signifique), infinitas dilaciones (incluso cuando la película ya estaba terminada) y un tipo no demasiado conocido (aunque con una larga y productiva carrera) poniéndole el hombro todo el asunto. La pregunta se cae de madura: ¿quién es Larry Cohen?

TRAIGAN LA CABEZA DE LARRY

Nacido en Nueva York hace casi sesenta y cinco años, Larry Cohen dirigió su primera película, *Bone* (1972), cuando ya había escrito varios programas televisivos y creado más de media docena, entre ellos las series *Marcado* y *Los invasores*, cuyos alienígenas de meñique tieso anticiparon la ciencia ficción paranoica de *Los expedientes secretos X* ("David Vincent los ha visto..." se escuchaba en cada presentación semanal). Comedia sobre la hipocresía de las clases acomodadas en Hollywood, *Bone* no fue precisamente un éxito, aunque pronto le seguirían *Black Caesar* (*El padrino del Harlem*) y *Hell up in Harlem*, dos películas taquilleras del subgénero *blaxploitation* que sin embargo respondían menos a las películas "de negros" de la época que al modelo de cine gangsteril de los policiales de la Warner de las décadas del treinta y del cuarenta, con los que Cohen había nutrido su infancia y su adolescencia. Inmediatamente después realizaría uno de sus clásicos indiscutidos: *El monstruo está vivo* (*It's alive*, 1974), saga del bebé mutante y asesino, víctima de alguna droga ginecológica legal o de la polución del medio ambiente, que tendría dos secuelas más. Allí, Cohen, un poco por criterio y otro por limitaciones presupuestarias, aplicó al pie de la letra la idea de que, en el cine de terror, menos es más. Una idea, dice, en la que sería casi un continuador del legendario productor Val Lewton y un precursor nada modesto del cine de las siguientes dos décadas (*Tiburón*, *ET*).

A principios de los ochenta, Cohen estrenó una película llamada *La serpiente alada* (*Q*, con David Carradine), donde el monstruo mitológico del título asolaba Nueva York y plantaba sus huevos en el edificio Chrysler, una idea desvergonzadamente calcada por la *Godzilla* norteamericana del megalómano Roland Emerich. "Se gastaron 140 millones para robarme la película que yo hice por un millón doscientos mil", se rió Cohen, que en los noventa, convocado para escribir la *remake* de *Invasión de los usurpadores de cuerpos*, aportaría una de las mejores ideas del film: trasladar la acción a una base militar ("los militares profesionales se parecen entre ellos: ellos mismos son cuerpos usurpados"). Tres años después, con *Original Gangstas*, Cohen dirigía por última vez un homenaje al *blaxploitation* que anticipó (e influenció a) la mucho más conocida *Jackie Brown*, de Quentin Tarantino.

Es probable que, después de sus éxitos iniciales, Cohen tuviera la opción de ingresar a los estudios hollywoodenses y acceder a presupuestos generosos. Pero su campo siguió siendo la clase B, y su razonamiento es inobjetable: "Hago lo que tengo ganas de hacer y no debo responder ante nadie. Si la película es barata, los ejecutivos del estudio no pierden tiempo con ella: están demasiado ocupados con las películas caras. Así que te dejan en paz. Mis películas, buenas o malas, son una manifestación de mi personalidad".

NO LE DEBO NADA A ENTEL

Puede que ningún guión haya hecho tan famoso a Cohen como el de *Enlace mortal*. Iba a filmarlo él mismo, pero le ofrecieron mucho dinero y lo vendió, y hacia 1998 la Fox convocó a Schumacher, que estaba ocupado haciendo *8mm* y ya tenía otro proyecto propio en parrilla. Trataron de tentarlo con lucecitas hollywoodenses: nombres como los de Mel Gibson, Will Smith y Jim Carrey. Pero no estaban disponibles o querían demasiado dinero. "Todo Hollywood había leído el guión –dice Cohen–; nunca se había hablado tanto de algo que yo hubiera escrito."

En algún momento le dijeron que sí, que era muy hitchcockiana, pero que hoy un film como *La ventana indiscreta* no tendría éxito comercial. "¿Por qué dicen esas cosas?", se pregunta Cohen. "La noche de los Oscar me lo encontré a Steven Spielberg y me dijo: 'Me maldigo todos los días por no haber comprado ese guión. Si Hitchcock viviera, seguro que querría dirigirlo'. Yo pensé: es el mejor cumplido al que puedo aspirar. Pero también pienso: ¿por qué diablos no lo compraste, si lo querías?" El siguiente director que convocaron fue Michael Bay (*La roca*, *Armageddon*, *Pearl Harbor*). "Lo primero que me dice Bay es: 'Bueno, ¿cómo podemos hacer para sacar al protagonista de la cabina?'. Y ésa no es la película –dice Cohen–; todo debe ocurrir en la cabina: eso es lo que tiene de inusual. Los de la Fox, de todas maneras, le dijeron que se fuera."

Por fin, una vez que Schumacher logró hacer la película, vino el 11 de septiembre. Demasiado humor negro para Manhattan, dijeron. Después quisieron esperar al estreno de *Minority Report* para aprovechar la actuación de Farrell en el de Spielberg. Entonces –fines del 2002– ocurrieron los atentados del francotirador en Washington.

En rigor, la película de Schumacher no se mantiene *en* la cabina ni se ciñe a sus alrededores, considerando los innecesarios *picture-in-picture* en los que aparecen Pamela y la esposa de Stu. Aunque la idea original se desbarata un poco, ahora, al menos, Larry Cohen ya es un guionista claseA. Por primera vez en cuarenta y cinco años de carrera. Entre el par de guiones nuevos que acaba de vender hay uno que se llama –sugestivamente– *Celular*. Precio: unos 750 mil dólares. Y después de siete años se dispone a dirigir de nuevo: un film pequeño, probablemente *trash*, titulado *Air Force One: The Final Mission*. "Yo quiero hacerlo todo", dice Cohen. "Sé que soy el padre de todas mis criaturas. Yo las hice, son mías. Y me enorgullece no haber hecho películas de gran presupuesto para los estudios. Muchos de los tipos que las hicieron ya no laburan más; se han ido. Mientras tanto, uno ve a toda una nueva cosecha de gente, y a mí, todavía tratando de hacer lo mismo que hacía antes." R

Clásico y moderno

MÚSICA Con un año de retraso, y mientras la novedad discográfica en Brasil es la versión en vivo de este mismo trabajo, se acaba de editar en la Argentina *Ney Matogrosso interpreta Cartola*, el disco en el que el gran divo del rock brasileño de los 70 homenajea con mucho respeto al mítico sambista olvidado durante años por la cultura oficial.

POR MARTÍN PÉREZ

Apenas un disco para acompañar un libro. Eso fue en un principio el proyecto *Ney Matogrosso interpreta Cartola*. Un álbum que acompañaría un proyecto llamado *Ousar Ser*, un espléndido libro de fotografías sobre su carrera en el que se compilaba la obra de Luiz Fernando Borges da Fonseca, amigo personal del cantante y su fotógrafo oficial desde comienzos de los 70 hasta su muerte en 1990. Preparado durante años y acompañado por un texto biográfico de Bele Fonteles –autor de la biografía *Gil luminoso*, sobre Gilberto Gil–, a la hora de preparar su lujosa edición surgió la posibilidad de que el libro viniese acompañado por un disco. Sin ningún repertorio especial para incluir en el proyecto, Ney –que venía de recorrer la obra de los intérpretes más respetados del cancionero brasileño de los años 20 al 40 en el disco *Batuque* (2001)– decidió dedicar ese álbum de regalo al homenaje del mítico Angenor de Oliveira, más conocido como Cartola.

"Nadie, ni siquiera yo mismo, podía imaginarse que un disco dedicado a un autor que consideraba prácticamente olvidado podía llegar a despertar el interés que despertó. Pensé que ya nadie se acordaba de él. Pero me di cuenta que, por suerte, no era así", cuenta el cantante, que desde hace un año gira por Brasil e incluso llegó a Portugal presentando su espectáculo basado en la obra de Cartola. "Yo había preparado un show muy pequeño y respetuoso basado en el disco, un show para ser representado apenas cuatro veces, coincidiendo con la edición del libro. Y creía que allí iba a terminar mi relación con Cartola", explica Ney. Pero el libro no se terminó a tiempo, llegó el momento de hacer los shows pactados y la buena recepción hizo que el disco terminase saliendo de manera independiente al libro, y que el show fuese subiendo una y otra vez a escena hasta terminar siendo registrado a su vez en un álbum y un DVD que acaba de editarse en Brasil, llamado sin mucha originalidad *Ney Matogrosso interpreta Cartola Ao Vivo*.

VERDE Y ROSA

"Debo confesar que me da mucho pudor sumarme a la moda de los álbumes que repiten su propuesta en vivo", explicó Matogrosso en una entrevista colectiva realizada en ocasión de la edición de su nuevo álbum y DVD, que es a la sazón el cuarto álbum en vivo de una carrera que suma ya 28 discos. "Pero cuando grabé el disco original le tenía demasiado respeto a Cartola. En los shows, en cambio, había más lugar para mi presencia. Me solté un poco más." Producido en apenas una semana, ensayado en otra y grabado en las dos semanas siguientes, el original *Ney Matogrosso interpreta Cartola* es ciertamente un disco respetuoso. Pero ese respeto es el que permite un tono casi neutro, y un carácter de viaje en el tiempo para un álbum atemporal, que funciona como eficaz presentación del dueño de aquella –recurriendo a un término tan utilizado por Manu Chao– "malegría" original, capaz de reunir muy bien la alegría y la tristeza en cada una de sus pequeñas e inmensas canciones. "Siempre escuché decir que lo más difícil era estar desnudo sobre un escenario", cuenta Matogrosso, reconocido por la puesta en escena de los shows propios e incluso de los ajenos. "Pero para mí no hay nada más difícil que subirse a un escenario a interpretar a Cartola. Porque es imposible esconderse detrás de sus canciones. Es como estar realmente desnudo."

Según nombres históricos de la música popular brasileña como Nelson Cavaquinho o Paulinho Da Viola, Cartola fue el mayor sambista brasileño de todos los tiempos. Aunque las (injustas) vueltas del destino recién le permitieron concretar el sueño de grabar un álbum propio a los 65 años, durante sus poco más de siete décadas de vida Angenor de Oliveira alcanzó a componer más de quinientas canciones, muchas de ellas con un lugar ganado por derecho propio en el más exquisito repertorio histórico de la música popular. Nacido en 1908 y fallecido víctima del cáncer en 1980 –apenas seis años después de haber grabado su primer disco–, Angenor fue el cuarto de siete hermanos, y debe su nombre legal a un error ortográfico del escribano que anotó su nombre en el registro civil, tal vez la primera de las injusticias oficiales que soportó en vida. Instalado en el morro da Mangueira carioca cuando allí había apenas unas cincuenta casas, Cartola supo ser allá por los años 20 uno de los fundadores de la escola do samba Estaçao Primeira de Mangueira, una de las más tradicionales del carnaval carioca, la de la caprichosa combinación de verde y rosa, colores que también engalanan la portada del álbum de Ney Matogrosso. Cuenta la leyenda que, cuando le señalaron a Cartola que verde y rosa no combinaban, el compositor preguntó: "¿Cómo no van a combinar, si el rosa representa el amor y el verde la esperanza?"

MORRO Y PALACETE

"Amo la música de Cartola desde que la escuché por primera vez", asegura Ney Matogrosso. "Lo que me impresionó es cómo una persona tan simple puede tener una obra tan refinada. Porque eso significa que semejante sofisticación no depende de la educación formal. Que ese refinamiento puede existir en una favela y estar ausente en un palacete", explica el cantante, que grabó por primera vez un tema de Cartola en su álbum *Pescador de Pérolas*, de 1987. Un disco en el que Ney por primera vez se atrevió a elegir su repertorio entre lo más clásico de la música popular brasileña, como Noel Rosa. Por entonces Cartola ya había fallecido, así que apenas llegó a conocer a su mítica segunda mujer, Doña Zica. Admirado desde los tiempos del morro por compositores respetados como Villa Lobos y Stokowski, Cartola desapareció durante varios años luego de su primer éxito durante los '30 y '40, hasta que un periodista lo descubrió a mediados de los '60 lavando autos. A partir de allí su figura disfrutó de un lento renacer, y fue entonces cuando, junto a su segunda mujer, abrió un local muy frecuentado por las figuras de la MPB de la época llamado Zicartola. Por aquella época el joven Ney tal vez podría haberlo conocido si se hubiese andado por esos ambientes. "Pero era una época muy hippie en mi vida", se lamenta hoy Matogrosso, que a los 61 años aún se enorgullece de dominar ese material básico de su arte, que es su cuerpo.

Al mando de su carrera, Matogrosso ha anunciado que su próximo trabajo conceptual será sobre la música de Cazuza, con quien tuvo un romance cuando aún era un simple fotógrafo y no había formado el grupo Barao Vermelho, y cuya obra supo versionar desde el primer momento. El trabajo incluirá letras inéditas de Cazuza, musicalizadas por Adriana Calcanhoto y Nando Reis, entre otros. También tiene en carpeta homenajear en vivo a los Secos & Molhados, su primer grupo, con los que se inició en la música hace exactamente treinta años. "No está en mis planes hacer un álbum homenaje, como sé que están haciendo. Pero el segundo disco del grupo nunca fue interpretado en vivo", señala Ney, que también ha anunciado la grabación de un álbum junto a Pedro Luis e a Parede, cuyo repertorio ya revisó para *Olhos de Farol* (1999), un disco en el que el cantante buceó en la obra de otros artistas y grupos de los '90, como Lenine, Paulinho Moska y Samuel Rosa, de Skank. "Por eso es que me gusta dejar en claro que si realicé todo un disco sobre Cartola no es por falta de otro repertorio, sino porque me da mucho placer. Y porque creo que es muy importante que la gente saboree lo que ya sucedió y ha sido olvidado." R

He visto a las mentes más brillantes de mi generación

PERSONAJES Perteneció al Grupo Lobo, una familia teatral que en los sesenta se convirtió en pionera de la experimentación mientras convivía en una casona por la que deambularon desde Sabato hasta el Che Guevara, pasando por Manal, Tanguito y Norman Briski. Después viajó por Brasil, México y Estados Unidos de acuerdo con los dictados beatniks. Hizo Sam Shepard en Nueva York y *Julio César* en Nave Jungla. Salió de copas con John Casavettes y es amigote de Martin Sheen. Ahora, Robertino Granados está de vuelta en los escenarios porteños.

POR MARÍA MORENO

—Te conozco del Di Tella –me disparó una nena dark. Tenía ojos como persianas venecianas y sostenía un cigarrillo en sus labios.

—Soy pintora action painting. Sos muy chiflado, ¿no?

Nos fuimos a vivir al pasaje San Lorenzo junto al Bárbaro. Era esa clase de chica high class, colegio francés, que amaba las manzanas de Cézanne y las novelas de Jane Bowles. En la noche vimos el film Kimono escarlata, *un policial negro de Sam Fuller y en la oscuridad nos estremecimos con la violencia de los sentidos. Una mañana prendió fuego a sus cuadros. No dije una palabra y nos fuimos a una isla en Bahía, Brasil.* (*Travelling Movie*)

En el bar del Centro Cultural Rojas, al costado de una pantalla que proyectará incesantemente imágenes de marginados y de guerras, al ritmo o no de la guitarra de Jimi Hendrix y mientras fluye el público hacia la sala de cine lateral, el actor Robertino Granados dirá todos los jueves de junio y julio, a las nueve y media de la noche, una versión de dos poemas de Allen Ginsberg: *Aullido* y *América*. El actor perteneció al Grupo Lobo, una familia teatral compuesta, según la crítica siempre enfática de *Primera Plana*, por caníbales semidesnudos que, por los años sesenta, solían amenazar al espectador, anteponer el gesto a la palabra, explorar el cuerpo físico aun en sus propiedades más abyectas y ejercer módicas acrobacias que no dejaban de lucir arcaicas habilidades técnicas. Sus obras cumbres fueron *Tiempo Lobo*, *Tiempo de fregar* y *Casa, una hora, un cuarto*, acusadas admirativamente de quebrantar el tabú ancestral que se alzaba entre los argentinos y su desnudez. Robertino nació en esa familia pagana que funcionaba como un coleóptero creativo y que no se separaba al bajar del escenario del Instituto Di Tella: sus miembros, empeñados en vivir artísticamente y amuchados, habían alquilado una casona en la calle Pueyrredón que funcionaba como laboratorio y salón avant garde, aunque detestaran a las vanguardias por considerarlas exteriores e infectas de ideología mientras que ellos consideraban necesario privilegiar la ceremonia sagrada, el ritual primitivo y lo que el maestro Von Laban denominaba "biomecánica". El grupo se disolvió el mismo día y el mismo año que Los Beatles.

—Lobo intentaba una búsqueda que le restituyera al teatro algo que el realismo psicológico que estaba reinando en Buenos Aires todavía no había conseguido. Comenzamos con textos paranarrativos y el estudio de la percepción estética con significación tangencial en la escritura dramática próxima a los signos y el grado cero del drama. Aunque lo que la gente veía era a un grupo de jóvenes que trepaba con cierta destreza por los caños del escenario, lascivos y corporales, recitando textos poéticos que no dejaban de contar una historia de amor: la de X y Z. Una banda de veinte personajes descalzos produciendo un pentagrama de voces distorsionadas. En el Theatron eso causó mucho escándalo. Cuando nos vio Roberto Villanueva, nos invitó al Di Tella.

Cuando, en 1968, el Grupo Lobo dio una conferencia donde se quemó un objeto acartonado con los nombres de los más conocidos críticos de teatro, se aulló invocando a Benita Puértolas, se burló a los creyentes de Stanislavsky con la exhibición de un cartel donde se leía "El teatro se hace sufriendo" y se abofeteó tímidamente a los espectadores, el crítico Miguel Briante, que era un metódico de la riña, se quejó desde la revista *Confirmado* de que no haya habido derramamientos de sangre: "Si se hubiese causado siquiera una nariz sangrante, quizás se hubiese presenciado una revolución teatral y no lo que apenas resultó: un talentoso coqueteo con la audacia". Luego de ver *Tiempo de fregar*, Ernesto Schoó, nostálgico de la orgía griega o romana, se quejó en *Primera Plana* de que las provocaciones al público fueran unilaterales y su máxima expresión, el roce de una camiseta sudada. Sin embargo, para los tiempos de Juan Carlos Onganía ya era demasiado.

—*Tiempo de fregar* se hizo en el Di Tella en 1969 y era la historia de un grupo de fregonas que vivía en una casa vieja y eran sometidas por una patrona obsesionada de la limpieza. Había una adolescente zombie que tenía por parto natural a dos mellizos: unos personajes atados espalda contra espalda con unas vendas que chorreaban un líquido viscoso y a quienes las fregonas, como una corte de los milagros, les enseñaban todos los signos de la cultura. En algún momento empezó a venir al espectáculo gente de traje y corbata. A veces se paraba un espectador arrastrado por el *phatos*, subía al escenario para mezclarse con esos mellizos resbalosos y comenzaba a revolcarse, a lanzar fonemas y a babearse. Fuimos los primeros que provocábamos la participación del público. Ya desde el principio, cuando nos poníamos a lustrar los zapatos y las carteras después de cambiar a todos de lugar. *Tiempo de fregar* terminaba con la aparición de la patrona que se ponía a expulsar a los espectadores. Una vez llevamos al Moño Villegas hasta el piano que estaba a un costado del escenario e improvisamos con él. Todas las putas fregonas cantando y fregando.

Ahí estaba la marca de *Las criadas* de Genet.

—También se nos encontró conexiones con el Living Theatre. Pero, si bien estábamos al tanto de las experiencias internacionales, lo que hacíamos no eran copias de vanguardias extranjeras sino que hubo una analogía de búsqueda conceptual y técnica. Con el Living Theatre trabajamos en Brasil y les interesó mucho lo que hacíamos. También habría que hablar de la marca común de Artaud, que es quien se da cuenta de la decadencia del teatro contemporáneo y emprende su búsqueda del teatro sagrado, un tipo de drama donde los hechos ocurren aquí y ahora. A Artaud se le critica no haber hecho un método. Él es su método. Cuando uno escucha la voz de Artaud entiende toda la experimentación que él hizo con ese instrumento. Con el Grupo Lobo leíamos a Suzuki y tomábamos elementos de los sufis de Kalendar, un centro que quedaba en la calle Paraguay. Pero sobre todo intentábamos vivir de una manera artística. Hoy no hay actores que piensen, no en el sentido de la adquisición de un bagaje intelectual de información sino en el de que la actuación es un lenguaje. Nuestro delirio creativo tenía sostén intelectual o de conocimiento. Ahora son todos loquitos. ¿Estoy diciendo que para darle sentido a la vida y algún tipo de evolución es necesario ser culto? No, absolutamente no. Pero es evidente que lo que hoy se llama Nueva Dramaturgia es un conjunto de procesos de escritura en transición e ideas dramáticas en fragmentos.

En una Buenos Aires visitada por el antipsiquiatra David Cooper y donde *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sabato asociaba oligarquía en decadencia con incesto consentido y locura neopoética, y la píldora anticonceptiva garantizaba un viaje erótico de LSD sin consecuencias, la familia se veía patógena. Los Lobo mostraron una que parecía tener la influencia del psicoanalista macumbero Emilio Rodrigué.

—Casa, una hora, un cuarto era la historia de una familia que convivía en una casa tubular de caños y que era una obra en construcción. Un tiempo sin tiempos recordando situaciones vividas con la experiencia de la historia familiar de los actores y utilizando el efectismo y las habilidades de la actuación experimental.

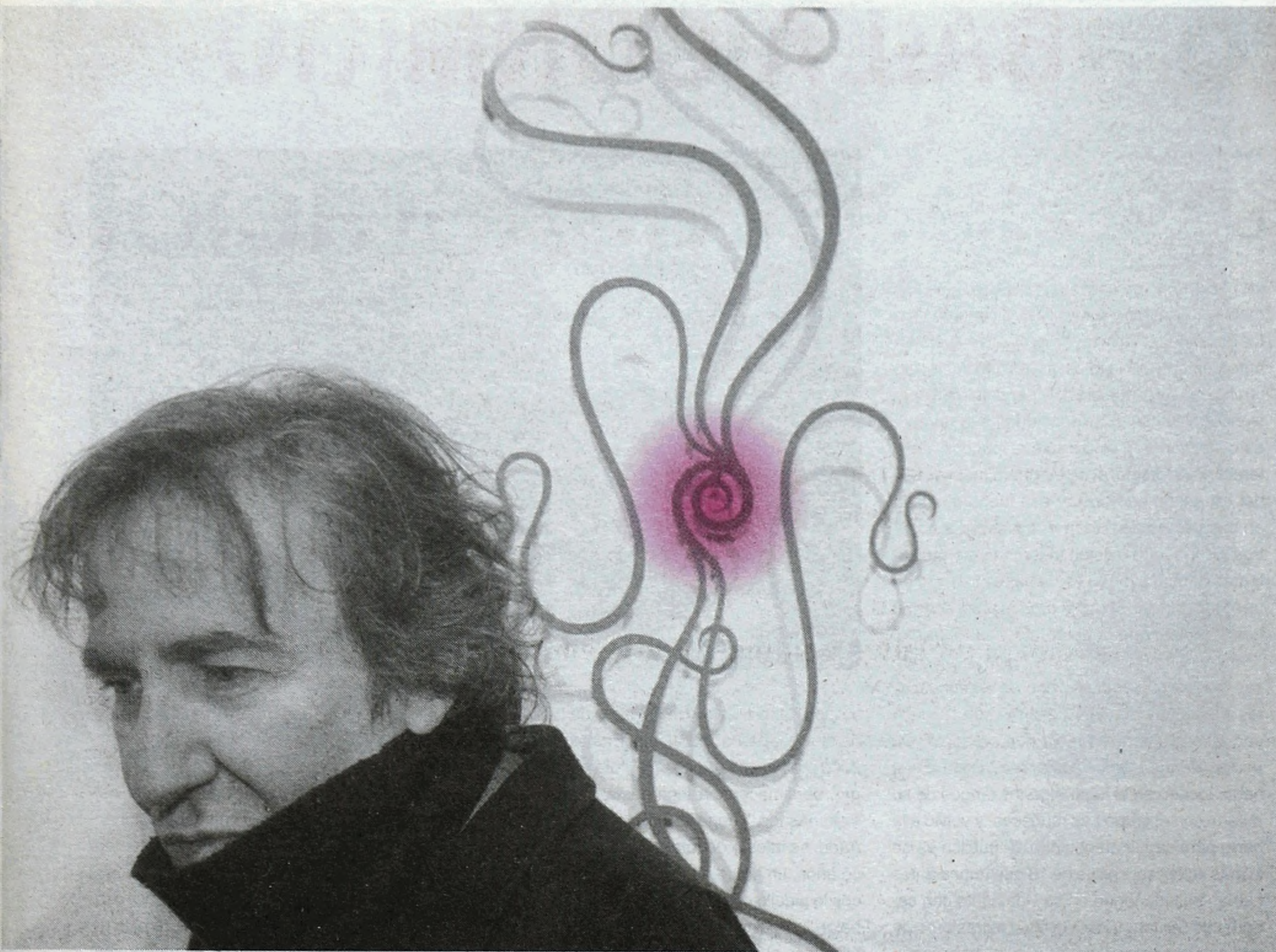
Si bien el Grupo Lobo nunca llegó a introducir en sus experiencias alusiones políticas explícitas, los viajes internos ciudadanos habilitaban el encuentro entre experimentales políticos y estéticos permitiendo a Rodolfo Walsh en un *happening* y a Paco Urondo tolerando los arranques lingüísticos de un Bonino. Antes del exterminio, la revolución fue la separación entre el panfleto pop y el comunicado clandestino, entre la purpurina y la molotov. Pero el aparato represivo no se la tragaba. Ser hippie, aunque la guerra de Viet Nam quedara lo suficientemente lejos como para no exigir reclutas, podía significar ser violento en un sentido noliteral, desnudarse artísticamente, un prolegómeno de explosión demográfica degenerada.

—Cuando con Roberto Villanueva ensayábamos *Las bacantes* había comenzado a llegar al Di Tella un público de los barrios de Buenos Aires. Y entonces desde la dictadura de Onganía se pensó que estaban sucediendo acontecimientos que ellos no podían interpretar dentro de la cultura masona judeocristiana y, cuando cayó la policía al ensayo, uno fue derecho a Villanueva, que tenía el pelo muy largo y anteojos redondos, y le preguntó: "¿Usted es hippie?". Él contestó: "Sipi". Era el comienzo de la semántica de la persecución, el *death trip*.

El grupo ¡Qué pasión!

Desde Taco Ralo hasta la clínica del Dr. Fontana, pasado por el Di Tella, el grupo era la religión de las tribus que se movían por ese mapa que iba de Florida y Charcas hasta Corrientes y Callao, y que sus indios caminaban como un espigón. A puertas cerradas moraban sacerdotisas que rendían homenaje a la Ivich de Sartre (*Los caminos de la libertad*), aunque no se animaran como ella a quemarse la palma de la mano con un cigarrillo encendido para sentirse vivir. Fofina, mujer de Santiago Lamarca que militaba en el peronismo, dictaba sus oráculos desde la cama; La Negra René le boicoteaba a Oscar Masotta la adquisición de los textos de Lacan con manoseadas cartas de tarot; y Gracielа Daneri, pequeña como un hada, lúcida y trágica, era la Gala de Robertino Granados en lugares de alegre no privacidad.

—La casona de la calle Pueyrredón tenía un gran salón blanco donde ensayábamos. O vivíamos en el hotel Melancólico que quedaba en Belgrano R, a una cuadra de la estación. Era un lugar fantástico por su belleza europea, un edificio de dos pisos en medio de un gran jardín con un fondo de plantas gigantes, con un mayordomo que se llamaba Armando y una vieja loca millonaria como dueña. Por allí pasaron desde Sabato hasta el Che Guevara. Estaban siempre Manal, Tanguito, Norman Briski, Pedro Barraza. Me acuerdo de que Tanguito siempre


FOTO: NORA LEZANO

me usaba los zapatos de gamuza azul. Y si se lo reprochabas, fingía no entender. En esa casona podías abrir la puerta y encontrar a la chica que estaba con vos franeleando con un compañero tuyo sin que nadie te hubiera pedido permiso. Mi mujer de entonces, Gracielita Daneri, se quedaba hablando con Carlos Trafic, que era el líder del Grupo Lobo, hasta las cinco de la mañana. Yo trataba de pegar la oreja a la pared para ver qué decían y cuando ella volvía al cuarto, me hacía el dormido.

Pero esas parejas abiertas a menudo eran un look, precisamente porque no dejaban de ser parejas.

–Era un look y a veces era una guerra. En la casa vivía Javier Martínez, un gran seductor con gran capacidad de hipnosis. Entonces el conflicto saltaba inevitablemente, pero había también una capacidad de comprender el sinsentido en la idea de la posesión entre un hombre y una mujer. Veíamos *Una chica y dos fusiles* de Claude Lelouch, *La felicidad* de Varda, *El knack y cómo lograrlo* de Richard Lester y nosotros vivíamos como en esas películas. Todo era colectivo. La marihuana, el amigo, el sexo y la música. La idea de transgresión era la de un ejercicio intuitivo para dejar lo que no servía.

Obligaron a improvisar a una grande como Marilú Marini, criada en otra familia teatral. ¿Cómo se adaptó al estilo Lobo?

–Cuando con Carlos Trafic hicimos *El Sr. Retorcimiento en el siglo agónico* en el Centro de Arte Dramático Buenos Aires, le propusimos a ella que hiciera el personaje de la hermana, Beatrice Cenci. Marilú mantenía elementos que había encontrado y que mantenía fijos, pero trabajando con nosotros empezó a tomar la fuerza de nuestras acciones y se animó a improvisar. Durante una función, cuando tenía que matar a su padre, el conde Cenci, no encontró los elementos con los que debía trabajar (un copón con salsa de tomate y una daga antigua) porque en momentos anteriores Trafic y yo habíamos empezado a delirar con esos objetos hasta que desaparecieron. Entonces, de pronto, Marilú empezó a hacer un monólogo en alemán hablando de la situación, es decir, puso en acción dramática la imposibilidad de matar al padre. Mientras, maldecía una y mil veces a todos los dioses que ella recordaba de la mitología germana hasta que terminó en un canto operístico de valquiria. En el ínterin nosotros habíamos conseguido el cuchillo y el copón. Recién entonces pudo hacer la acción y quedó perfecto. Con Roberto Villanueva, que había visto la función cincuenta veces, recuerdo que terminamos en el camarín sin poder pronunciar una palabra. El tiempo se había suspendido.

"Veíamos *Una chica y dos fusiles* de Claude Lelouch, *La felicidad* de Varda, *El knack y cómo lograrlo* de Richard Lester y nosotros vivíamos como en esas películas. Todo era colectivo. La marihuana, el amigo, el sexo y la música. La idea de transgresión era la de un ejercicio intuitivo para dejar lo que no servía."

De mí

Cuando era chico, en la línea Temperley-Adrogué, en una quinta con gallinero y bosques de eucaliptus, Robertino Granados obligaba a una vecinita a simular un adulterio con el hijo del almacenero, amenazándola con un puñal de madera de cajón de manzanas Río Negro.

–Al lado de mi casa vivía Ercilia Disciullo, que había sido cantante de ópera en Italia y luego prostituta en los puertos de Bahía Blanca. Ella fue mi primera maestra de actuación. Luego estaba la radio con los radioteatros con eso de "Por las calles de Pompeya llora el tango y La Mireya". Conocí a un chico que iba a la Capital a estudiar teatro y veía obras de Alfredo Alcón. Había un lechero que venía a caballo para el reparto al que yo llamaba "maestro" y que me daba tareas de dictado y me corregía. Recuerdo, en la plaza frente a la estación de Temperley, la puesta de *Juan Moreira* bajo las luces de la municipalidad: tipos vestidos de gaucho que salían de unas carpas, y decía esos textos de manera enfática y con las emociones desbordadas. Y el Krishnamur, que era un circo de cuarta con un correntino de ojos negros penetrantes que se hacía el hindú. Los chicos del barrio ayudábamos a armar las sillas plegables alrededor de la pista. Y él salía y metía la cabeza dentro de la boca del elefante. Yo me quise ir con el circo. Pero mi mamá lloraba. Muy Zampanó, todo.

Ésa es la novela de su vocación que hizo que Robertino Granados estudiara mímica con Angel Elizondo cuando todavía no se animaba a ser actor. El azar lo llevó a mostrarle a Leónidas Barletta su imitación de James Dean. Él lo hizo debutar en el Teatro del Pueblo en el *Tartufo* de Molière. Tenía el rol de criada (aparecía con una peluca, una canasta llena de flores de plástico y una sombrilla). Ese sería el comienzo de un largo entrenamiento. En los sesenta, ser un actor experimental exigía una dura disciplina.

–Tuve cierta vinculación con el realismo a través de Galina Tolmacheva, una actriz de teatro de arte de Moscú que estuvo siempre en Mendoza y nunca quiso trabajar en Buenos Aires. Galina era muy severa, con una forma casi prusiana, a la manera de lo que es el Bolshoi o el Teatro de Arte de Moscú. Marcaba el sentido de la escena a través de una concentración absoluta en consonancia con lo que estaba sucediendo en ese instante. Muy en el presente de la acción. Continué en los setenta con Stella Adler, una de las creadoras del Actor's Studio, con la que ahora estudia Antonio Banderas. Ella rompió con Strasberg debido a sus influencias del psicoanálisis. Todo eso de la memoria afectiva, donde un actor debía revivir experiencias personales para transferirlas como catarsis. Lo que más me impresionó de ella fue su sencillez. La recuerdo sentada junto a una bandeja con su té servido, un perro a los pies. Usaba una frase fundamental: "Está muy bien, pero también puede ser de otra manera". Esa otra manera tenía que ser un descubrimiento. La técnica tenía que convertirse en una segunda naturaleza.

Robertino Granados viajó con Carlos Trafic por Brasil, México y Estados Unidos de acuerdo con los dictados de la cultura beat, pero matizados por experiencias teatrales que incluyeron una versión de *Macbeth* y otra de *Julio César* transformada en *Julio César en el Cotton Club*, que puso en Nave Jungla en la década del ochenta. En el Public Theatre de Brooklyn, durante el año '74, trabajó en *Rock Garden* de Sam Shepard y *El esclavo* de Leroi Jones, en el Marginal de Bahía. Se hizo amigo de Martin Sheen, al que conoció en el Living Theatre; escribió *Travelling Movie*; y filmó muchos Súper 8 con el espíritu de *Shadows*. Fue de bares con su autor, John Casavettes, y reporteó a Roman Polanski, constatando que ambos podían incurrir en el lugar común: opinar que el tango es una de las músicas más melancólicas del mundo. Todo a la manera de *Los vagabundos del Dharma* de Jack Kerouac, aunque su marca más beat sea la de ese judío que recitaba acompañado de un organito, demoliendo en homosexualidad budista la sombra apolínea de Whitman: Allen Ginsberg.

–*Aullido* fue creado en un clima de violencia y opresión que iluminó la mente de los jóvenes que vieron en Ginsberg a un monje urbano. Trabajaba sus textos de una manera primitiva y salvaje, donde la palabra era una visión, como una letanía. Creo que Ginsberg hubiera sido amigo de Artaud, que era vidente, un chamán con todo el catolicismo. Los aullidos me interesaron porque la guerra es el tema de la humanidad. *El origen del drama es la guerra* (éste es un logotipo para que pinte con aerosol Charly García en su casa). Empezando por la guerra interna, que es la de la propia dualidad.

Si la vida en arte de Robertino Granados suena hoy a nostalgia habría que recordar que sólo se tiene nostalgia de lo que no se ha vivido. Que evocar los sesenta no necesariamente significa entrar en la mistificación acrítica sino descubrir una variada tradición cuyos efectos hoy se registran desmemoriados en los espacios culturales. Quien lo vio deslizarse por cañerías en el sótano de una iglesia mientras formaba parte de la Familia Lobo o haciendo *Hamlet* en Cemento recordará una actuación iluminada, transparente a una disciplina que acercó precozmente el teatro Kabuki, el pobrismo de Grotowsky y la psicofísica del Actor's Studio al ademán pendenciero de un chico del oeste y que la tradición trashumante hispana denomina "duende".

–Yo me veo como un beatnik o como *El extranjero* de Camus en la versión que hizo Antonioni. Un maestro que enseña teatro no como una especialidad técnica para ocupar un lugar en el status cultural ni como la proyección del yo en la creación de objetos de arte, ni para hacer consciente lo inconsciente a través de la teoría o la academia. Edmund Kean decía: "No se actúa para ganar el pan, se actúa para sobrevivir, para mentir, para no volverse loco". Porque lo que no está en la vida no puede estar en el teatro. ¿Vos querés saber si alguna vez me corté las venas con una gillette? No. Para mí estar en Buenos Aires, en espacios que todavía continúan, como el bar Losada, donde estaba el Lorraine, es como estar en otro país. Es la ilusión de comprobar el tiempo. Cuando vas al baño de Losada caminás por el mismo pasillo del Lorraine, pero no se trata de un recuerdo sino de una percepción. O sea que no es el producto de una memoria que se organiza como en una novela que, sospecho, ya está escrita y tiene un final como cualquiera de las de Vargas Llosa. Aunque no hay un final de esta novela porque uno todavía la está leyendo. Al mismo tiempo, la vida no tiene las necesidades de relatos. Pero en *Érase una vez en Hollywood*, Frank Sinatra dice: "Esto no volverá a suceder". R

Aullidos en América se presentará todos los jueves de junio y julio a las 21.30 en el Centro Cultural Rojas (Corrientes 2036), con música de Coltrane, Hendrix y Spinetta.

Para comunicarse con esta sección: saliradar@yahoo.com

MÚSICA

BAILA CONMIGO

POR CECILIA PAVON



Los que vivimos en Buenos Aires corremos el riesgo de volvernos fóbicos al tango, ya que con frecuencia le encontramos un tinte de exotismo *for export*, que nos molesta. Algunos especialistas dicen que ciertos bailarines callejeros, de esos que hacen sus números en Caminito o en San Telmo, inventan figuras para que el show parezca más apasionado y sensual, respondiendo a la demanda de los turistas. Quizá sólo respondan al estereotipo: al propio, el de tanguero malevo, o al del extranjero que busca "ese fuego que falta en sus países de origen y nos sobra a nosotros". Por suerte existen lugares como La Catedral, donde el tango es manipulado. Pero de un modo genuino, y con fines más artísticos que turísticos, aunque también muchos lo visiten. "Para mí el tango es un viaje", dice Axel –trenzas rasta y borceguíes–, uno de los fundadores y regenteadores del lugar, mientras le pasa una taza a una chica rubia que pregunta: *Do you have any kind of herbal tea?* Poco antes había tocado en el lugar algunos tangos de su autoría con el grupo Las muñecas, y volvió a la barra para seguir atendiendo. El público es de lo más ecléctico: chicas de 18 que nunca antes habían bailado tango en su vida, junto con señores de 50, tangueros de ley y extranjeros de todas partes del mundo. Afuera, no hay ningún cartel que identifique al lugar. Sólo un pequeño timbre que tiene escrito el nombre a mano lo hace casi secreto: uno de esos boliches a los que sólo se llega por recomendación. Al entrar, la escena que se ve tiene algo de onírico: decenas de parejas vestidas con ropa moderna –podría ser una fiesta tecno– bailan tango en un predio enorme de aspecto industrial. Semipenumbra, techos altísimos, piso de cemento y paredes de ladrillo carcomido por el tiempo, de las que cuelgan cuadros expresionistas y móviles gigantes hechos con alambres y telas. Todo al mejor estilo okupa: el mobiliario, una serie ecléctica de sillones, sillas y mesas, como salidas de mercados de pulgas o de la basura de algunos barrios paquetes. En estos más de 2000 metros cuadrados en el corazón de Almagro, se almacenaba trigo hasta mediados del siglo pasado. Luego el molino, que estuvo cerrado, se infestó de ratas, hasta que, hace cinco años, un grupo de músicos y artistas plásticos lo alquiló como vivienda y lugar donde trabajar. Inmediatamente abrió sus puertas al público y se convirtió en lugar de encuentro para amantes del "tango joven". La Catedral se propone como una aproximación al tango desde la cultura juvenil. Una aproximación creativa al tango que lo rescata, desacralizándolo e insuflándole nueva vida. Los martes se arma una milonga con clase abierta a las 22, que es muy recomendable para los principiantes, ya que todo se enseña con mucho humor. Esta "clase" dura hasta la madrugada para que los momentos de baile se alternen con breves y distintos números de músicos y performers. Desde las 21, de lunes a sábados, funciona un restaurante naturista. Casi todos los días hay algo para ver, pero muchas veces se trata de improvisaciones que no se repiten. Altamente recomendable es "Micifuz", una suerte de vaudeville tanguero dirigido por Carlos Borquesel, que va los viernes. Esto es: un grupo de más de veinte bailarines y actores que experimentan, fusionando el tango con el folklore, la danza contemporánea, la danza aeróbica, la macumba, el jazz y el strip-tease. Una rubia vestida de strass canta "Fumando espero", en versión jazzera; la rubia Mireya, vuelta travesti, toca el bandoneón; cuatro chicas se desvisten detrás de una cortina roja y un chico baila un tango con una pelota de fútbol: son algunos de los momentos de este espectáculo. Entre número y número se invita a bailar al público. Hacia el final Fernanda de Broussais, una de las bailarinas, cierra el show con un número de malambo de cuño sadomasoquista, que le quita la respiración a más de uno. Látigo en mano demuestra que la "cultura nacional" puede ser mucho más bizarra de lo que pensamos.

La Catedral, Sarmiento 4006 (timbre 5), reservas 1553251630. Micifuz, viernes a las 24.

TEATRO



Las chicas de Flores.

A un año de la muerte de la enigmática Señorita Corazón, encargada del correo sentimental de una revista femenina, cinco de sus más fervientes seguidoras organizan un homenaje para descubrir un busto en su honor e inmortalizarla. La reunión descubrirá la soledad de las mujeres, que se resisten a dejar atrás el espacio de contención que se derrumbó con la desaparición de su ídolo. Con dirección de Deby Watchel.

Los viernes a las 22 en Teatro Aktuar, Gascón 1474. Ent.: $ 8.

Omatidio.

Lucía, modelo de una sesión fotográfica, fabula fragmentos de su historia personal a partir de los objetos que encuentra en el set. La sesión trata de un accidente automovilístico y su sobreviviente: la modelo construye la historia de sus padres, sus separaciones, sus nuevas parejas y su eventual reconciliación. Esta última instancia es la verdadera catástrofe, que propicia el accidente de auto inicial, ahora definitivo. Con dirección de Diego Fernández y Ezequiel Steinman.

Los sábados a las 21 en Teatro La Almohada, S. de Bustamante 728. Ent.: $ 5.

MÚSICA



How the West Was Won.

Un disco ¡triple! de Led Zeppelin en vivo puede ahuyentar hasta a los más valientes, pero lo sorprendente de estas grabaciones encontradas –shows grabados en junio de 1972 en Los Angeles— es que son verdaderas joyas. Hay versiones impecables de clásicos como "Going to California", "Black Dog" o "Heartbreaker" y un gusto irreprimible por el gigantismo (los veinticinco minutos de "Dazed & Confused" o los veintitrés de "Whole Lotta Love"). Para atreverse.

La noche del mundo.

Con la edición de su quinto disco del siglo con el nombre de Emisor, ya podemos hablar de Leonardo Ramella como de un genio. Teórico de la música electrónica local (campo en el que genera tendencia) y reconocido en forma global, Ramella tiene la minuciosidad de un compositor clásico y la autosuficiencia del que sabe que todas las músicas pueden confluir en lo digital. Con sus títulos-slogans (*Metamatemático*, *Además de la mediología*, etc.) y su gráfica sugestiva y misteriosa (a cargo de Wala), este artista incansable sigue ofreciendo ritmo, armonía y una buena dosis de delirio.

VIDEO



Un plan perfecto.

Un estafador de carrera (Gene Hackman) quiere hacer un último trabajo para despedirse de la profesión. En eso está cuando lo contrata un mafioso (Danny De Vito) para dar un golpe y quedarse con una importante cantidad de oro. Pero todo sale mal, y el patrón obligará al estafador a trabajar para él una vez más. A partir de allí, el director David Mamet ejecuta con maestría el juego del estafador-estafado, con una mujer (Rebecca Pidgeon, su esposa en la vida real) que articula todos los planes en el centro de la intriga. Para saber quién se quedará con el botín hay que esperar hasta último momento. Un *thriller* profesional.

Coronación.

El director chileno Silvio Caiozzi vuelca la novela homónima de José Donoso en una comedia inteligentemente política: un burgués solterón que vive con su anciana abuela se enamora como un adolescente de Estela, la joven campesina de diecisiete años que llega para trabajar en la mansión. El romanticismo de la situación deja paso al conflicto de clase cuando los millonarios se enteran de que la sirvienta prepara un golpe para desvalijarlos.



PAMPA BÁRBARA

POR LAURA ISOLA

Las ciudades pampeanas tienen últimas casas, aunque las autopistas mitigan esa sensación gradual y descendente que se advierte al salir de una ciudad, de a poco, para ir escalando la siguiente desde su periferia. La experiencia de la llanura –ese irse al Sur que abulta la literatura vernácula y que en *El sueño de los héroes*, de Adolfo Bioy Casares, encuentra algunas de sus mejores páginas– todavía se puede revivir, como pasaje, yendo a San Antonio de Areco. La Ruta 8 recorre los 112 kilómetros que separan a Areco de Buenos Aires al tiempo que despliega el paradigma de "El Campo Argentino" con sus sembrados infinitos, su maquinaria agrícola, sus vacas y sus silos.

El centro de la ciudad reproduce el emplazamiento conocido: la Iglesia (una construcción del siglo XVII), el palacio municipal en su versión colonial y la plaza que rodean estos edificios. Opuesto a la Iglesia, en Lavalle 387, está el Museo de Platería Criolla Draghi, que también abre las puertas de su taller. La casa recientemente reciclada custodia a la perfección el estilo y las obras de platería criolla del siglo XIX, que se exhiben con todo lujo e historia. Juan José Draghi está en esto desde hace 40 años; a su trabajo y sus investigaciones se debe la recuperación del arte del fundido y el cincelado a la vieja usanza. Ya en los años sesenta habían desaparecido casi todos los orfebres que trabajaban la plata con los motivos originales y los métodos tradicionales. Ocupó su lugar un culto feo, de poca calidad, que repetía lugares comunes en los tallados de facones, rastras y mates: el rancho, el ombú y el gaucho: versiones plateadas, pero igualmente kitsch, de los *souvenirs* de caracoles en las cajitas marplatenses.

Lo que Draghi hizo en su taller –donde hoy trabajan sus dos hijos, artesanos plateros formados por él y perfeccionados en Florencia, Italia– fue recuperar la decoración original de la platería española y portuguesa para darles continuidad lógica a sus líneas estéticas, que vienen desde principios de los tiempos. Los visitantes del museo tienen la posibilidad de visitar el taller y ver el proceso completo, desde la fundición del metal hasta el terminado definitivo. Además, la casa cuenta con unos fondos debidamente acondicionados para huéspedes y ofrece la posibilidad de pasarse unos días en el lugar.

Areco tiene la particularidad de haber transformado al gaucho y sus costumbres en una atracción turística. Pero esa visibilidad tiene dos facetas: la construida y la "real". La primera se despliega en el Museo Güiraldes, suerte de parque temático con pulpería, tahoma, galpón y cuarto de sogas, con la ermita y sus salones, que tejen la historia del pago con el culto a la personalidad del escritor. Por entre los recados, las fustas y los cuchillos emerge la figura de Güiraldes, tan viajado y tan dandy. De esa doble influencia –el viajero elegante y el pasado vernáculo– surge la excéntrica manera de pensar la nación que anima las páginas de *Don Segundo Sombra* (escrito en la década del veinte, en plena modernización de la ciudad) y revive en algunas piezas clave del museo: la valija-escritorio Louis Vuitton, las fotos de Güiraldes en Francia y los cuadros de Pedro Figari, que merecen una atención especial: la mini colección rescata cuadros dedicados a temas camperos y gauchescos y algunos incluso evocan "La Porteña", la finca de la familia Güiraldes que funciona como epicentro del turismo de estancias.

La segundo faceta del color local espera fuera del museo, donde el gaucho real sobrevive adaptado: justo enfrente de la casa-museo hay un bar de parroquianos donde hombres de boina, calzados con botas de potro, hacen un alto de sus tareas y, mientras se toman una caña bajo el alero, intercambian direcciones de correo electrónico.

La Ruta 8 se puede tomar por Acceso Norte, autopista a Pilar. El Parque Criollo & Museo gauchesco Ricardo Güiraldes está en Camino Ricardo Güiraldes S/N. Se puede visitar todos los días menos los martes, de 11 a 17. Entrada $ 2. La Dirección de Turismo, situada en la entrada de la ciudad, provee de mapas y otras informaciones.

CINE



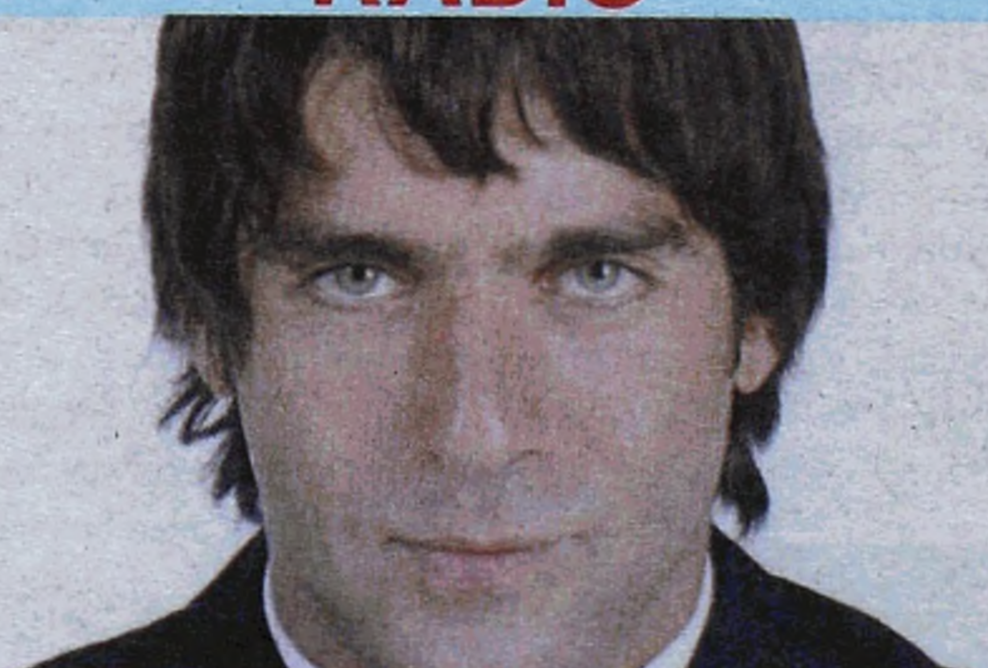
El viaje de Morvern.

Morvern, cajera en un supermercado, encuentra el cuerpo de su novio, que acaba de suicidarse. Antes que entregarse al dolor, descuartiza el cuerpo, "roba" la novela que el suicida dejó sin publicar y la hace pasar por propia. Con el otro legado del muerto –una tarjeta de crédito–, Morvern se regala unas vacaciones en Ibiza. La directora Lynne Ramsay convirtió la novela del escocés Alan Warner (*Morvern Callar*) en una extraña *road movie* femenina con una gran banda sonora que incluye a Nancy Sinatra, Stereolab y Aphex Twin.

Ararat.

Atom Egoyan, el director de *El dulce porvenir* y *Exotica*, eligió para su nuevo film un tema que lo toca personalmente: el genocidio armenio perpetrado por el Estado turco. Con la estructura del cine dentro del cine –un equipo de producción está filmando una película sobre la tragedia histórica–, Egoyan reflexiona sobre lo que sucedió, sobre cómo ese pasado sangriento afecta hoy a la comunidad armenia, y se pregunta cuál sería el camino de una posible reconciliación.

RADIO



Mix Urbano.

Juan Castro ya tiene su estilo propio y es el que marca su programa diario: un magazine informativo con mucha opinión, en la línea de *KAOS en la ciudad* pero más relajado. Divertido y muy serio cuando hace falta, Castro es un gran conductor y tiene muy buena compañía: los columnistas son Pablo Pettiti, Martina Luri, Narda Lepes, Verónica Tossounian y Walter Bitter. Se extraña un poco a Ronnie Arias, pero el programa tiene la consistencia y el desenfado suficientes como para no lamentar tanto esa ausencia.

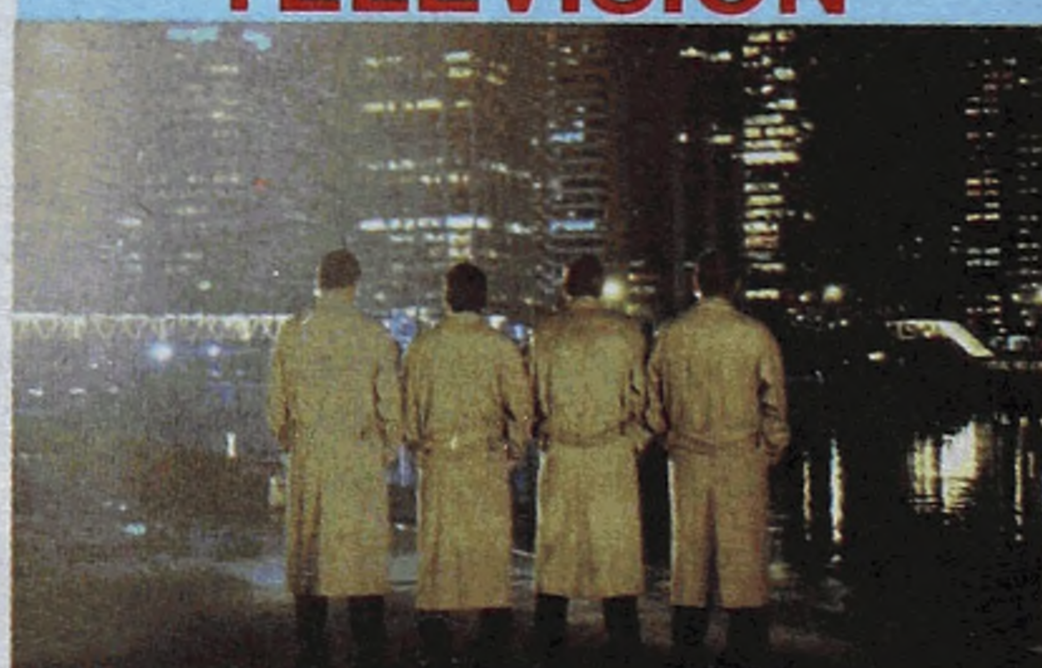
De lunes a viernes a las 18 por Metrodance, FM 95.1

Que se vayan todos.

Nuevo programa para noctámbulos e insomnes. Conducen Marcelo Mingochea y Alejandra Quevedo, con una cobertura completa de todo lo relacionado con la cultura rock. Además de una excelente selección musical, un móvil con Mariana Brey recorre la noche porteña y entra en contacto con la fauna que la habita.

De lunes a viernes a las 2 de la mañana por Rock & Pop, FM 95.9

TELEVISIÓN



Los Simuladores.

No hacía falta un Martín Fierro para reconocer que se trata del unitario más entretenido, original y delirante de la TV local. Pero bienvenido: el premio es más que merecido. En el capítulo de esta última semana, brilló como una joya el plan para convencer a un hombre golpeador (Luis Luque, ideal) de que tenía que huir hacia un clima extremadamente frío mediante un clon y una intriga nazi. Es un placer esperarlos cada semana.

Los lunes a las 23 por Telefé

Festival de Cine Gay.

El ciclo incluye tres películas inglesas que abordan la homosexualidad desde distintas perspectivas. Este viernes va *Vales tu peso en oro* (1988), de Colin Gregg, con Alan Bates como un gay maduro que tiene un romance con un joven casado durante la posguerra. El viernes 20, *Nervous Energy* (1995), de Jean Stuart, sobre un enfermo de sida que se reencuentra con su familia. Y el 27 *Closing Numbers*, de Stephen Wittaker, sobre un ama de casa que descubre el *affaire* de su marido con un hombre.

Los viernes a las 24 por Europa Europa.

El Señor de los Ritmillos

MÚSICA **A pesar del flop de *Up*, su último disco, tan esperado como desatendido, Peter Gabriel cerró el tramo europeo de su gira Growing Up Live 2003 con la actitud relajada del que se pasea en piyama y chancletas por su casa. A lo largo de dos horas y media, vestido de negro, calvo y con barbita blanca, Gabriel ratificó en el Palau Sant Jordi su condición de pop star y su confortable desinterés por las innovaciones.**

POR RODRIGO FRESÁN (DESDE BARCELONA)

Es la noche del domingo pasado y es la última fecha del tramo europeo del Growing Up Live 2003 Tour y Peter Gabriel sale al escenario del Palau Sant Jordi. Es un Peter Gabriel diferente al último Peter Gabriel que salió a un escenario de Barcelona, esa ciudad en la que desde hace rato fantasea con construir un parque temático en sociedad con Laurie Anderson y Brian Eno. Este es un Peter Gabriel con una década más encima, un Peter Gabriel de cincuenta y tres años que ahora –vestido de negro, calva ominosa, barbita blanca y en punta, panza tan satisfecha de sí misma– es más *hobbit* que elfo. Es, sin embargo, un Peter Gabriel que sigue siendo Peter Gabriel. Un Peter Gabriel que saluda sonriendo a las más de diez mil personas que lo aplauden como si fuera un dios o –lo que es más interesante y poco común– una *pop star* que no ha perdido nada del respeto que supo conseguir durante su larga y lenta carrera. Un Peter Gabriel que ahora se sienta al piano, anuncia que "Voy a empezar exactamente igual a como terminé diez años atrás" y –con esa inconfundible voz entre agónica y poderosa, en penumbras, tan parecido al apocalíptico Kurtz modelo Marlon Brando– arranca con "Here Comes the Flood".

La lentitud

Los años pasan y Peter Gabriel sigue siendo un tipo raro, una excepción atendible, un feliz accidente geográfico en el inocurrente paisaje de la música popular. Un artista respetado hasta la obsecuencia por sus colegas y, fundamentalmente, un hombre que hace las cosas a su manera: despacio, muy despacio. Gabriel no es un corredor de fondo; es un caminante de fondo o –mejor todavía– un *observador* de fondo: alguien que mira el mundo desde la ventana de su doméstico estudio de grabación Real World, en las afueras de Bath, y se sabe felizmente fuera de carrera después de haber ganado todo lo que le interesaba ganar.

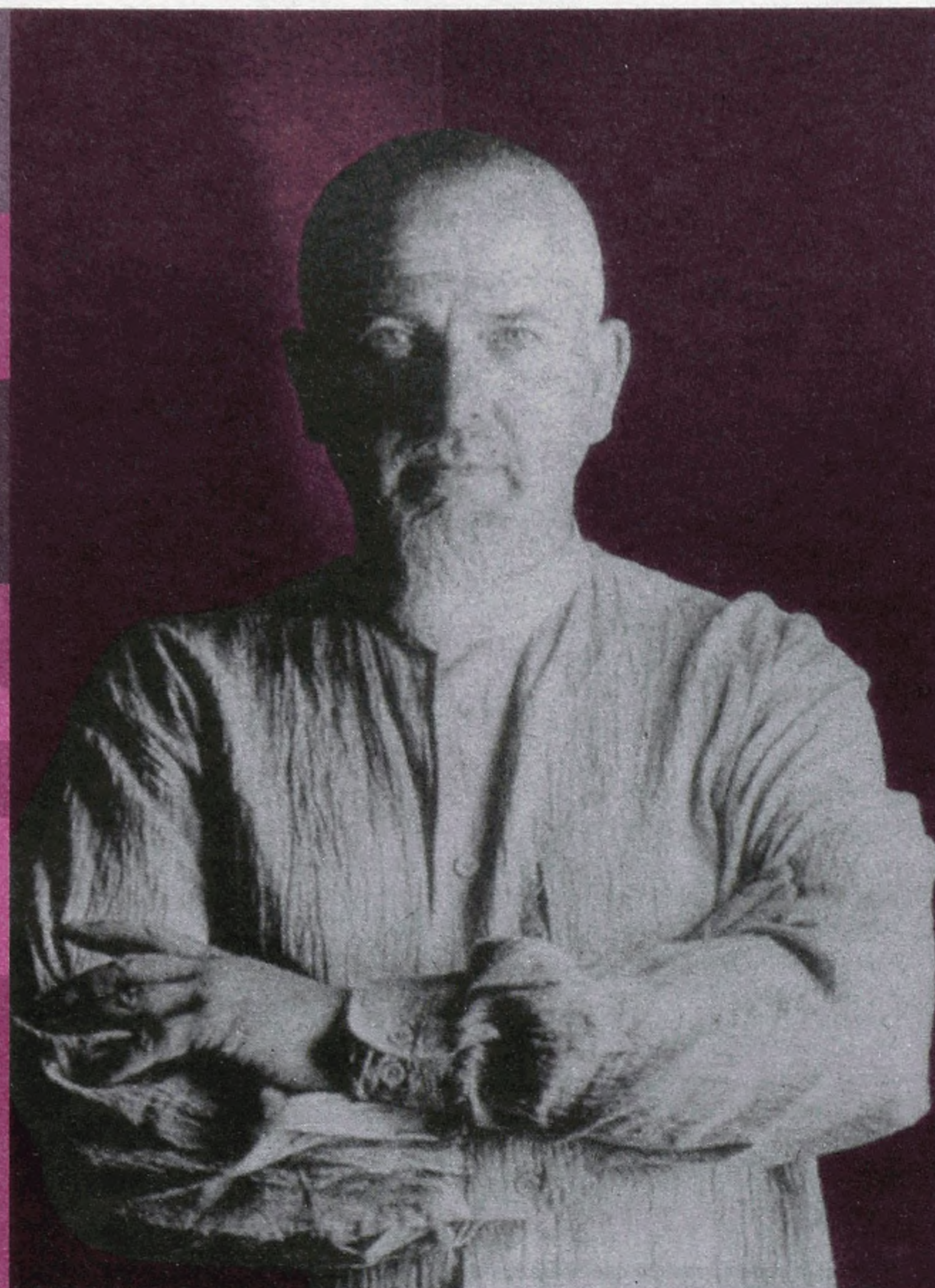
La lentitud de Gabriel –algunos prefieren hablar de pereza o de inseguridad– ha jugado, está claro, en su contra. Veinte años no son nada en el tango, pero diez, en el rock, son una eternidad; sobre todo si quien los deja pasar es alguien considerado un vanguardista apto para todo público, uno de esos nombres singulares que, sin embargo, se las arreglan para contener multitudes en las que conviven el snob, el consumista y el último videoadicto. Así fue como a fines del año pasado la edición del esperadísimo *Up* pasó sin pena de gloria o –en el mejor de los casos– fue considerado "más de lo mismo, y ¿para esto esperamos tanto?". Poco importó que *Up* –como en su momento el retorno de Bob Dylan con *Time Out of Mind*– fuera un digno y adulto exponente de *twilight-rock*: ese subgénero flamante donde las estrellas comienzan a reflexionar en voz alta sobre la vejez y el adiós. De nada sirvió que *Up* reuniera algunas de las canciones más hermosas y lánguidas jamás compuestas por Gabriel –"Sky Blue", "I Grieve", "My Head Sounds Like That"–; que hubiera sitio para el potencial *hit-single* en la pegajosa "The Barry Williams Show" o en la pegadiza "Growing Up"; ni que su producción fuera un prodigio de artesanía tecnológica. Para los lectores de gráficos y estadísticas, Gabriel, de pronto, no era un perdedor, pero tampoco había noqueado a nada ni a nadie: venía de la debacle del proyecto *Ovo* para el malhadado Millenium Dome; se lo veía gordo y pelado y –lo más grave de todo– desentendido de descubrir nada nuevo.

Meses atrás, en una entrevista que le hizo el escritor mexicano Juan Villoro para la revista dominical de *El País* de España, Gabriel predicaba desde un sillón de su casa su ya no tan nuevo credo: "El tiempo es mi mayor lujo. Ya no siento la presión de ser renovador, original a ultranza. Me basta con escribir canciones propias".

Vivito y coleando

Lo que no significa que –más allá de ciertas evidentes dificultades físicas a la hora de girar con gracia y estabilidad como un derviche mientras canta "Animal Nation"– el show que presenta por estos días Peter Gabriel no sea una experiencia movilizadora y tonificante y original. Allí, en un pequeño escenario circular y giratorio que se abre y se cierra como una caja, alzado en el centro del estadio, Gabriel sigue siendo un convencido de que lo suyo son canciones para mirar, y que el sentido de ir a un concierto pasa por recibir algo que, todavía, no puede darte un compact-disc.

Así, amparado por un sexteto donde brillan clásicos monjes gabrielitas como David Rhodes y Tony Levin y novatos como su hija Melanie haciendo coros, permanentemente atendido por un equipo de *roadies* vestidos color naranja Tibet y prolijamente rapados a cero (¿los obligará a raparse su patrón, celoso de pilosidades ajenas?), Gabriel canta "Downside Up" boca



La lentitud de Gabriel –algunos prefieren hablar de pereza o de inseguridad– ha jugado, está claro, en su contra. Veinte años no son nada en el tango, pero diez, en el rock, son una eternidad; sobre todo si quien los deja pasar es alguien considerado un vanguardista apto para todo público.

abajo; navega en un bote a lo largo de "Mercy Street"; se mete adentro de una gigantesca pelota transparente durante la marchosa "Growing Up"; se pasea detrás de una cámara de televisión y filma al público durante esa denuncia de la *tv-trash-reality* que es "The Barry Williams Show"; se pone un saco de luces para el clásico "Sledgehammer"; dirige y coreografía al público en "Digging in the Dirt", "Come Talk to Me" y en esa definitiva e insuperable *art-love song* de los '80 que es "In Your Eyes"; y, en un momento de contagiosa euforia retro-infantil, se sube a una bicicleta para pedalear en círculos la alegría que le produce "que me vengan a buscar para llevarme a casa" en su iniciática "Solsbury Hill". Todo esto y mucho más perfectamente arropado por ese *Gabriel Sound* donde todo entra y todo suena en su lugar.

Así, la sensación es la de viajar al interior de la cabeza de Gabriel y sentir –testigos privilegiados– cómo siente sus canciones. Son más de dos horas y media de un viaje que emprende despreciando todo rasgo de dramatismo y expectativa (no tiene inconveniente alguno en salir a presentar en persona a su artista telonero, una excelente cantante nacida en Uzbekistán, Sevara Nazarkhan) y concluye pasada la medianoche, después de tanto despliegue, cantando a solas "Father, Son", para marcharse, después, como vino. Gabriel sale del escenario con el inequívoco y plácido aire de quien se pasea en piyama y chancletas por su casa y –más cerca del eructo de Homero Simpson que del tantra de Sting– abre la heladera para prepararse un último y perfecto sandwich antes de meterse en la camita.

El hombre que susurraba a los repollos

Y Peter Gabriel sigue, por suerte, siendo un tipo raro. Ya lo era en sus años mozos, cuando fundó Genesis junto a sus compañeros del tan *british* colegio Charterhouse, cuando grabó con ellos un primer y fracasado *single* que sonaba peligrosamente a los Bee Genesis, cuando –brusco cambio estético– no demoró en disfrazarse de mujer con cabeza de zorro, de flor gigante, de cuadro de Arcimboldo con patas, de lo que fuera, y cuando se convirtió en uno de los *darlings* del rock histrio-sinfónico de los '70. La actitud más extrema, en ese sentido, fue la puesta en escena del inevitable álbum doble conceptual *The Lamb Lies Down on Broadway*, que los demás miembros de la banda consideraron como un *ego trip* de Gabriel en el que nuestro inquieto muchacho contaba la historia de un *graffiti-artist* puertorriqueño en New York, Rael, que termina castrado por una especie de aves carnívoras de las cloacas de Manhattan, o algo así. William Friedkin y Alejandro Jorowski manifestaron su interés por filmar el asunto, pero enseguida se alejaron silbando bajito, mientras Gabriel descubría que también necesitaba cortarse solo. Su comunicado de prensa de entonces es una pieza inequívocamente gabrieliana: "Como artista necesito absorber una amplia variedad de experiencias. Incluso los placeres ocultos del cultivo de repollos están empezando a compartir sus secretos conmigo. Y yo no puedo pretender que Genesis ajuste sus planes y horarios a la voluntad de estos repollos que me han tomado prisionero".

Así, con lentes de contacto plateados, los primeros dos repollos de Gabriel por la suya hoy siguen resultando interesantes y dignos de ensalada. *Peter Gabriel* (1977, también conocido como *Wet* por sus seguidores, que rebautizaron –a partir de las fotos de portada– sus primeros cuatro discos ante la negativa del artista) y *Peter Gabriel* (1978, también conocido como *Ripped*) se oyen hoy como dos interesantes puñados de canciones que suenan como cruzas entre David Bowie y Randy Newman: derrotados cuentos cortos y postales *fashion* con producción donde se alterna la grandilocuencia con la humildad y una voz que se pasea del susurro al grito con envidiable elegancia. Todo esto cambió con *Peter Gabriel* (1980, también conocido como *Melt*), donde el hombre abrazó con brazos y piernas la causa rítmica y con una sola canción, la hipnótica e himnótica "Biko", inventó al mismo tiempo el *etno-rock* y el *amnesty-rock*. *Peter Gabriel* (1982, rebautizado en Estados Unidos como *Security*) fue la segunda parte de la investigación sonora –los discos de Gabriel no suenan a instrumentos muertos: suenan a esos artefactos orgánicos que suelen asquear y engalanar los films de David Cronenberg–; allí se destacaba el paranoico y percusivo "Shock the Monkey".

Después –principios de la lentitud como estética– hay que esperar a 1986 para que todo vuelva a cambiar: en la portada de *So* aparece por primera vez un Gabriel a cara lavada y más que dispuesto a conquistar el mundo. La piedra de lanza es el revolucionario *clip* de "Sledgehammer", pero eso no es todo. Adentro también está "Red Rain", "Big Time", el dueto con Kate Bush en "Don't Give Up", el "This Is The Picture" a medias con Laurie Anderson, "Mercy Street", "In Your Eyes"... *So* –junto al *Brothers in Arms* de Dire Straits– se convierte en uno de los *yuppie-records* paradigmáticos y vende toneladas y Gabriel se convierte en un personaje famoso, tan interesado por su sello Real World y su festival Womad y sus exitosísimos tours como en escribir música para películas –*Birdy* y *La última tentación de Cristo*– y, ya que estamos, en hacerle honor a su fama de *english-lover*, degustando mujeres que hoy se llaman Patricia Arquette y mañana Sinead O'Connor. Seis años más tarde edita el inspirado clon*doppelgänger* de *So* –*Us*–, vuelve a ranquear alto y desde entonces sale poco y graba mucho e influencia claramente a gente creativa como Eels y David Gray. La leyenda urbana asegura que *Up* no es más que una selección caprichosa de trescientas canciones registradas que irán saliendo a lo largo de los próximos años. Sin prisa y –seguro– con pausa.

Mientras tanto y hasta entonces –sobre el escenario, siete días atrás-, Gabriel se despidió con un "Hasta pronto" y sus músicos y el público no pudieron contener las carcajadas. Gabriel también se rió con ganas.

Para cuando ustedes lean esto, Gabriel ya habrá puesto en marcha el tramo norteamericano de *Growing Up Live 2003*. Después, ya saben, de regreso a casita: sus repollos lo extrañan *tanto* cada vez que a Gabriel le agarra la locura de grabar un disco y salir por ahí a presentarlo... ¡Habrase visto, oh también...! R



El primer trabajador

Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Ronald McDonald y los empleados del mes nunca le contaron.

POR SHIRLEY LEUNG Y SUZANNE VRANICA

Cuando se trata de Ronald McDonald, la gente de McDonald's no hace payasadas. Ni siquiera están dispuestos a admitir que haya más de uno. Hace ya cuatro meses que los ejecutivos de la firma se reúnen en el cuartel general de Oak Brook para decidir cómo montar un *revival* del payaso Ronald. La empresa de los arcos dorados no habla mucho del asunto; sólo dice que el personaje, que ya cumplió 40 años, empezará a mostrarse más, y en sitios inesperados. Tal vez incluso practique su nuevo paso de baile, "Hacé la de Ronald".

Toda la sofisticada maquinaria de McDonald's se pone en acción en la minuciosidad con que coreografía cada paso del payaso. No hay detalle que sea insignificante: en 1999, Leo Burnett, la agencia de publicidad de la compañía, contrató a un estilista de Los Angeles para reformular la cabellera rojiza y ondulada de Ronald y se pasó meses enteros analizando si ensanchar o no las tiras rojas de sus medias.

McDonald's protege tanto la mística del personaje que los que hacen de Ronald no están autorizados a reconocerlo públicamente. Y cuando visten el traje de Ronald no deben revelar su identidad civil. Hay unos 250 Ronalds repartidos por el mundo. Sus salarios, pagados por los propietarios de las franquicias con apoyo de la compañía, entran en el rubro "gastos de publicidad". Todos los grandes mercados de los Estados Unidos tienen al menos un Ronald. Las grandes ciudades emplean a varios.

Los Ronalds suelen tener secretaria, chofer y guardaespaldas. Gracias a los licenciatarios de McDonald's, un Ronald de Nevada consiguió que le dieran una casa rodante para viajar con más facilidad. Pero ¿guardaespaldas? "Los chicos solían tirarnos piedras desde la playa de estacionamiento. Y a veces había incluso manifestantes", explica Jeff McMullen, un ex Ronald de Appleton, Wisconsin. "Ronald no puede con todo eso."

Los Ronalds suelen ser actores, o artistas de variedades, o payasos, o maestros. Ganan un promedio de 40 mil dólares por año. Un Ronald muy solicitado hace 400 shows anuales y gana cerca de 100 mil dólares. Según algunos ex Ronalds, el más cotizado –el que protagoniza los comerciales a escala nacional– percibe más de 300 mil. Interrogada sobre esas cifras, la gente de McDonald's esquiva el bulto. "Ronald no va a trabajar –dice Amy Murray, encargada de marketing en los Estados Unidos–; Ronald se divierte."

McDonald's entrena y recluta muchos Ronalds a través de CW & Co. Producciones, una firma de Clayton, California. Uno de sus métodos consiste en poner avisos en revistas de payasos. Un texto típico reza: "Se buscan payasos para puestos permanentes y de perfil alto. Los aspirantes deben estar dispuestos a cambiar de lugar de residencia". Muchos payasos aficionados codician el cargo. "Ser un Ronald es una carrera para toda la vida", dice Janet Tucker, ex presidente de la Asociación Mundial de Payasos.

Para preservar la ilusión de que Ronald hay uno solo, la cadena prohíbe que aparezcan dos juntos, salvo cuando McDonald's celebra su convención bienal, de la que se cuida muy bien de hablar y donde los Ronalds refrescan sus habilidades. Pero el propio *website* de McDonald's parece insinuar que hay más de uno. En noviembre del año pasado, para el Día Mundial del Niño, Ronald, según el sitio, estaba en todas partes y posaba para las fotos en Austria, Canadá, Dinamarca, Francia, Alemania, Hong Kong, Nueva York y Rusia. Tras sufrir insistentes interrogatorios sobre el tema de los multi-Ronalds, los representantes de la firma dieron a conocer esta declaración, que atribuyeron al mismísimo Ronald: "Si les contara todos mis secretos, dejarían de ser secretos. Entre ustedes, yo y Papá Noel, digamos que es magia".

En un principio, Ronald estaba tan vigilado que la empresa ni siquiera le permitía llevarse el traje a casa: tenía que cambiarse en una agencia de publicidad. En 1963, cuando McDonald's presentó el personaje, Ronald recorría muchos restaurantes. Ahora aparece en un restaurante dos veces por año y pasa el resto del tiempo de viaje visitando escuelas, hospitales y orfanatos. Se lo suele contratar con un año de antelación.

Ronald McDonald nació de los payaseos de dos hombres: Barry Klein, un ejecutivo publicitario de Washington, y el célebre payaso Michael "Coco" Polakovs. Por ese entonces, Klein tenía de clientes a un licenciatario de McDonald's y una versión local de un programa de televisión llamado "Bozo el payaso". Klein convenció al licenciatario de que pusiera publicidad en el programa para llegar al público infantil. En 1963, cuando el programa bajó del aire, Klein se reunió con Bozo, interpretado entonces por Willard Scott, que fue quien llamó Ronald al payaso de McDonald's.

Ese año, Scott –durante mucho tiempo el presentador meteorológico de "Today", el programa de la NBC– se puso el primer disfraz de Ronald, con un vaso de papel a modo de nariz y un cenicero de cartón como sombrero. Cuando los ejecutivos de McDonald's decidieron lanzar a Ronald en comerciales a nivel nacional, contrataron a Polakovs para darle al personaje más carácter. Fue entonces cuando diseñó los rasgos payasescos de su rostro y eligió un mameluco color amarillo canario para representar los arcos dorados. Los zapatos rojos y las medias a rayas reproducían los colores del restaurante. ¿Y la cabellera llameante? "En realidad fue una peluca de mujer", recuerda el hoy octogenario Polakovs, que la robó de un maniquí en una tienda de ropa para mujeres. En 1966, cuando McDonald's decidió hacer de Ronald una figura nacional, la compañía descartó a Scott con el temor, recuerda Klein, de que le resultara difícil encontrar en cada mercado gente de su contextura física. "Se me rompió el corazón -dice Scott–; era demasiado gordo."

Para producir a Ronald en masa, igual que sus hamburguesas y sus papas fritas, McDonald's elaboró en 1972 una guía llamada *El cómo de Ronald*. El libro, escrito por Roy Bergold y Aye Jaye, fieles colaboradores de la empresa, consigna todos los detalles, desde cómo aplicar el maquillaje hasta cómo portarse con los chicos. De acuerdo con un informante cercano a la compañía, el libro recomienda a los Ronalds "que nunca abracen a un niño". Se les aconseja, en cambio, que se coloquen a la izquierda y que palmeen al niño en la espalda.

McDonald's chequea larga y minuciosamente los antecedentes de los aspirantes a Ronald, lo que no ha evitado, sin embargo, algunos contratiempos. Un ex Ronald vegetariano se alistó, arrepentido, en el Grupo para el Trato Ético de los Animales. "Me siento muy mal por lo que hice con los jóvenes", dice Geoffrey Giuliano, que hizo de Ronald en Canadá a principios de los años ochenta. "Yo era la cara feliz de algo horrendo."

En 1998, Joe Maggard, otro ex Ronald, se declaró culpable de llevar un arma escondida en el distrito de New Hanover, y al año siguiente fue sentenciado por el delito de acosar telefónicamente haciéndose pasar por Ronald. El juez le ordenó tomar clases para controlar la furia. "Yo soy uno de los Ronalds malos", dice Maggard, un actor que interpretó a Ronald a mediados de los noventa. "¿Si soy un mal tipo? No, no soy un mal tipo. Pero en este caso Ronald se metió en problemas."

McDonald's dice que el señor Maggard hizo de doble de Ronald en una toma de un comercial, y agrega que "definitivamente no es Ronald McDonald". R



FOTO: NORA LEZANO

Bailando sobre los escombros

TERRITORIOS **La imposibilidad casi absoluta de acceder a los libros importados (y a varios nacionales) vuelve a poner al descubierto un fenómeno aún más sorprendente que la concurrencia masiva a la Feria del Libro: el ecléctico, democrático e inesperado mundo de la oferta en las librerías de la avenida Corrientes.**

POR CLAUDIO ZEIGER

Entre diversas postales de la crisis, restos mezclados con otros restos de antiguos esplendores (pizzerías, bares, restaurantes, cines, aquí y allá algunas empalizadas que ocultan interiores que ya ni recuerdo), las librerías de la calle Corrientes se mantienen en pie. Quizás no habría que agregar mucho más. Ésta es la noticia y punto. Ahí están –siguen estando– Fausto, Losada, Hernández, Premier, con su amable atención de siempre, la buena presentación de los libros repartidos en mesas coherentes u originales y el clima agradable para mirar, hojear y olfatear. Los libros están carísimos, pero siempre es un gusto pasar por allí.

Pero ahora vamos a hablar de otro mundo de libros, un universo más caótico e impredecible que se abre como un surco en el asfalto: las numerosas librerías de saldos y ofertas, con sus grandes mesas abarrotadas. Es el reino de la diversidad, pero no sólo de materiales diferentes, de igual o pareja calidad; es la diversidad de lo alto, lo bajo y lo más o menos. Es la convivencia de la revista antigua con el último autor argentino saldado ("todo bicho que camina..."); de Flaubert y la guía de gimnasia para el fin de semana; de los grandes romances de la historia argentina y la considerable biblioteca de *La Nación*. Y todo más o menos a 5 pesos. Ahí, en esas enormes mesas donde mucha gente diariamente revuelve, mira, va y viene, busca a veces algo concreto y otras veces se deja arrastrar por la más absoluta heterodoxia, uno toma conciencia de muchas cosas.

Por citar diez (número redondo): 1) De cuántos libros escribió Félix Luna solo o en colaboración, amén de todas las colecciones de biografías de próceres o semipróceres que llevan su nombre como faro. 2) De que cada vez más (¡oh! madurez) uno se siente atraído por los libros de tapas duras (que estén en buen estado, eso sí) y los libros de historia argentina, sutil corrimiento de la ficción al ensayo (ejem, sospechosa de irreversible Seriedad). 3) De que estas librerías son como todo en la vida; lo que deslumbra puede llegar a saturar. 4) De que lo más recomendable, si usted quiere convertirse en un buscador de libros eficaz, es ser metódico. Hay que armarse dos o tres rutas variadas y recorrerlas de vez en cuando, dando tiempo para la renovación del stock. 5) De que está lleno de turistas de países hermanos comprando libros a lo loco. 6) De la pasión de los españoles por hacer ediciones anotadas, encomiables y agotadoras por igual. 7) De que hay libros y autores (piadoso manto de silencio) que jamás se van a vender así los regalen. 8) De que las mejores librerías de saldo no necesariamente son las más grandes. 9) De que Nietzsche es pasión de multitudes. 10) De que las mesas son como capas geológicas: la novedad rutilante de hoy es el hallazgo arqueológico del mañana.

En algunas librerías (ruta Avenida de Mayo, paseo de por sí crepuscular, con cierto aire de tertulia patria venida a menos) se encuentran numerosos libros de otros tiempos, tiempos inverosímiles. Son las bibliotecas enteras vendidas por sus dueños. Allí están, completas e incompletas, las joyas de la abuela, los volúmenes de los estantes vaciados de la casona recién rematada o vendida a bajo costo. Y no hace falta pensar en émulos de Victoria Ocampo, aunque pensar así le agregue glamour a la decadencia; no hace falta que esos libros hayan sido de la oligarquía o de la aristocracia cultivada. Es bien sabido que merced a la gran crisis económica, el año pasado debe haber supuesto una formidable liquidación de bibliotecas familiares o personales de estratos medios con necesidades más apremiantes que la cultura.

Hace poco me compré un volumen de rojas tapas duras de los *Retratos* de Mansilla; había al menos treinta libros de esa colección de la editorial Jackson, obviamente provenientes de un mismo lugar. Mansilla, Sarmiento, Alberdi, el general Paz, entre otros. En otro lugar encontré una excelente edición de Altaya de *Dublineses* de James Joyce, tímidamente solitaria entre muchos volúmenes de poco digerible literatura española; por aquí y por allá la excelente colección de Eudeba "Genio y Figura" (nadie en sus cabales puede perderse a tan bajo costo *Genio y figura de Victoria Ocampo* de Blas Matamoro); o la correspondencia de San Martín y Tomás Guido, o un *Moby Dick* o *La isla del tesoro* o *El 45* (el mejor Félix Luna), etcétera, etcétera. Lo cierto es que viene a corroborar lo que le escuché decir a la gran profesora de literatura María Teresa Gramuglio: uno puede hacerse una buena biblioteca con poca plata... a condición de tomarse el trabajo de dar vueltas, rebuscar, ser perseverante, incluso actuar por ensayo y error cuando no se puede ir tan a lo seguro.

Por si estas líneas suenan excesivamente personales (al fin y al cabo uno termina encontrando lo que busca, pero ya sabe más o menos lo que busca), se pueden agregar otras imágenes del buscador de libros: aquel que tiene que satisfacer una necesidad más imperiosa que leer clásicos o libros de una Historia tan enrevesada como la argentina; aquel que busca un volumen de artesanías porque es artesano, libros de computación o lo que fuera; recibirá a cambio lo que hay, pero que es *algo* frente a la imposibilidad absoluta (tan absoluta como cuando se habla del Mal Absoluto) del libro importado.

¿Qué cultura saldrá de este cambalache de las mesas de Corrientes, Callao, Avenida de Mayo, turistas y potenciales escritores, estudiantes y oficinistas a la salida del trabajo? Mezcla de crisis y resurrección, será cualquier cosa pero sobre todo un interesante desafío para los que saben que ciertas coordenadas de la cultura argentina están definitivamente en el pasado y, por más que las quisiéramos resucitar, no volverán a darse.

Siempre existe la posibilidad de refugiarse en la melancolía y continuar el llanto eterno por aquel paraíso perdido hecho de traducciones, revistas literarias y discusiones en los cafés. O si no, sobre ruinas más recientes, sobre fracasos más recientes, se puede empezar a creer que una cultura democrática y barata, anárquica y heterodoxa, se irá abriendo lugar de un modo u otro, entre las piedras. No son ruinas circulares sino más bien ruinas por las que todavía vale la pena circular. R